فایل تی

شماره نهم - خرداد ۹۶

زیر نظر علی عبدالرضایی

صاحب امتیاز: کالج علی عبدالرضایی
سردبیران: فاطمه قهرمانی و ایوب احراری
دبیر شعر کالجی: سمیه ابراهیمی
دبیر داستان کالجی: ساحل نوری
دبیر کارگاه شعر: پویان فرمانبر
دبیر کارگاه داستان: سیمین شیرازی
دبیر نقاشعر: امیرحسین جاوید مهر
دبیر کارگاه نقد: محمد مروج
دبیر نظریات ادبیاتی_عملیاتی: سعید بنایی
دبیر سمینار: مهدی نادری
دبیر گزاره‌های یدکی: مصطفا صمدی
مدیر ویدئو: ساحل نوری
مدیر اجرایی: سمیه ابراهیمی
مدیر داخلی: پویان فرمانبر
مدیر رادیو: عباس صادقی
مدیر پخش رادیویی: مصطفا صمدی
مدیر نشر کالج: آمنه باجور
مدیر وبسایت: زهرا هاشمی
مدیر فنی کالج شعر: عباس صادقی
مدیر روابط عمومی: نوید استاک
مدیر تبلیغات: سیمین شیرازی
مدیر هنری: فاطمه قهرمانی
ویراستاران: آمنه باجور و مجتبا دارابی
طرح جلد: امیرحسین جاوید مهر

سرمتن

برخی از ایرانی‌ها مطلقن با خودشان رقابت ندارند، آن‌ها فقط وقتی از بُردشان لذت می‌برند که دیگری ببازد. ما درک درستی از سود نداریم، نمی‌بریم که سود ببریم، بلکه می‌بریم تا یکی را که نامش دشمن است شکست دهیم. برای همین سال‌هاست که بیهوده در جنگ‌ایم، غافل‌ایم که هیچ جنگی بُرد نصیب نمی‌کند، همه می‌بازند.

اصلن چرا کسی تلاش نمی‌کند ببرد بدون آن‌که یکی دیگر ببازد؟ شادی مادّی نیست، انرژی نیست که مدام از یکی دیگر سلب‌ش می‌کنیم! «آرام باش! این دشت هنوز سبز است، برو بچرا! چکار داری به چرای بقیه!؟»

می پرسند چرا آن‌ها دارند و ما نداریم؟ و این اعلام حسادت است نه عدالت‌جویی! شکاف بین دارا و ندار را آن‌جا نه بی‌عدالتی بلکه بیشتر حسادت پر کرده. یک عده ناراحت‌ند که چرا دیگران لذت می‌برند!؟ در واقع به لذتی که بقیه می‌برند، فقط حسادت می‌کنند و خود نمی‌خواهند حال کنند. این‌ها همه با حال غریبه‌اند و مادام در گذشته سیر می‌کنند. چقدر خوب است که بخواهیم همه حال ببرند نه این‌که ضدِحال بزنیم. می‌گوید «فلانی زرنگه، خوب بالا کشیده»، درواقع طرف این‌جا عدالت‌جو نیست، بلکه حسادت‌پیشه‌ست، چون رذالت و ریا و چپاول را زرنگی می‌داند و منتقد بی‌عدالتی نیست، برای همین آن‌جا عدالت وجود ندارد، در عوض تا دلت بخواهد بلاهت وجود دارد.

داستان‌نویس معاصر هم جای این‌که از بلاهت و مشکلات فرهنگی آن‌جا بنویسد و دلایل آن‌همه بی‌شعوری سیاسی را اکران دهد، از ترس اینکه انگ سیاسی بخورد مدام مهمل می‌نویسد. تازه این مهمل‌نویسی را به اسم «هنر برای هنر» تبلیغ هم می‌کند! کدام هنر و هنریِ واقعی را می‌شناسید که در ستیز با بی‌عدالتی نبوده باشد؟ آیا پاز و نرودا، بورخس و همینگوی یا همین همسایه‌ی دیوار به دیوارتان ناظم حکمت، مدام در حال ستیز با بلاهت و بی‌عدالتی نبودند؟ اصلن همه‌ی بدبختی ما دقیقن از وقتی شروع شد که گفتیم داستان نباید، شعر نباید، شاعر نباید سیاسی باشد. آن‌وقت سیاست بی‌شعور شد و بی‌شعوری سیاست‌مدار! گفتیم شعر نباید سیاسی باشد اما شهر سیاسی شد و شهروند فرآورده‌ی سیاست! نان سیاسی شد و درمان هم کاردارِ سیاست‌مدار! وگرنه هیچکس شاعر را فقط در تیمارستان نمی‌خواست. ما همه عشق می‌کردیم با عاشقی، اما عشق سیاسی شد و عاشق را پای چوبه‌ی دار سیاست کردند. شعر اگر سیاسی بود، شهر دهات و شهروند دهاتی نمی‌شد. فقط از وقتی که شاعر از سیاست فرار کرد و شاه به ملا میدان داد، خرافات جای کلمات نشستند. همه‌ی بدبختی ما دقیقن از وقتی

شروع شد که شاعر را علیه سیاست‌مدار خواستیم و سیاست را از شعور تهی کردیم. ما اشتباه کرده‌ایم، شاعر اگر شعور داشته باشد، شعر اگر شعر باشد، چگونه می‌تواند سیاسی نباشد؟

هر روزه بسیارانی برایم شعر می‌فرستند، یکی از یکی خواجه‌تر. روزانه بسیارانی می‌خواهند شاعری را معرفی کنم در حالی که کمتر شعری نوشته می‌شود. خیلی‌ها فکر می‌کنند شعر سیاسی یعنی متنی که ظاهرش مردمی و همه‌فهم باشد و گیرِ مفتی داده باشد به قدرت! اتفاقن شعرهای سیاست‌زده‌ی فارسی خواجه‌تر از انواع دیگرند. شعر سیاسی متنی‌ست که از هر بُعد آن خلاقیت ببارد، از ساخت و زبان و فرم گرفته تا تخیل فرهیخته‌اش، تا تم و موتیف و رویکرد درون‌متنی و در نهایت نیت مولفش، تا فضای تازه‌ای که تولید کرده، تا اجرای خودویژه‌اش. شعر شجاع متنی‌ست که در همه سمت‌ش عربده گل کرده باشد، وگرنه با فرم و زبان الکن در قالبی کلاسیک، تندترین فکرها را هم که صدا بزنی جز اعلام خواجه‌گی نکرده‌ای! طرف چیز ندارد بشاشد آن را حواله‌ی متن می‌کند، هر چه کله‌فسقلی و خواجه‌ی متنی این روزها شده شاعر معترض، شاعر مثلن سیاسی، بعد هم هر چه لای کلمات‌شان می‌گردی تخم پیدا نمی‌کنی. مخاطب اینترنتی هم که سر تا پا قاق! خودشان که نمی‌فهمند و تشخیص نمی‌دهند هیچ! بقیه را هم اول تشویق و بعد تهدید می‌کنند از علاقه‌های تخمی ـ سیاسی‌شان حمایت کنند. این روزها شهرتِ اینترنتی شده معیار ادبی، همه قبل از کلمه دنبال پرونده‌دار شدن‌ند. شوربختانه این ویروس قرون وسطایی بعد از تجربه‌ی جنبش پشمی ـ پشمی به هنر و ادبیات ایرانی‌ها سرایت کرده، حتی گوش نمی‌دهند طرف چه می‌گوید، چگونه می‌گوید، کافی‌ست علیه سیّدشان ملا علی باشد، می‌شود چگوارا! یکی هم نیست بپرسد چگوارا که خنگ و قافیه‌اندیش نبود، عشوه نمی‌کرد، چگوارا از آوانگاردترین‌ها در روزان و شبانی بود که داشت طی می‌شد.

ما وقتی در کالج شعر از سیاستِ حرف می‌گوییم، نه شعر سیاسیِ باکلاس و کلاسیک، بلکه سیاست شعر را، خلقِ شعور را در نظر داریم. فایل شعر سیاسی نیست اما چون فایل شعر است، به‌شدت سیاسی‌ست! سیاسی‌ست چون سطرسطرش تاکنون در جدال با بلاهت توی صفحه‌صفحه‌ی مجله‌مان نشست. کار اصلی فایل شعر بوطیقانویسی‌ست، پس فقط آن‌هایی که می‌خواهند بدانند، فایل شعر را می‌خوانند و همین ترغیب به دانستن، مهم‌ترین کنش سیاسی و روشنگرانه‌ی فایل شعر است.

حالا دیگر به نهمین شماره‌ی ماهنامه‌ی فایل شعر و چهاردهمین ماهِ فعالیت کالج رسیده‌ایم. ظاهرن همه چیز طبق قولی که روز اول داده بودم پیش رفته و دقیقن وقتی یک سال از تاسیس کالج شعر گذشت، کالج داستان را نیز تاسیس کردیم و حالا دو ماه از فعالیت آن می‌گذرد، طوری که در گروه تلگرامی‌اش، حدود پنج هزار نویسنده و مخاطب حرفه‌ای عضویت دارند و هر روزه در آن داستان‌های تازه‌ای طرح و نقد می‌شود. برای همین از این شماره، بخش‌های «داستان کالجی» و «کارگاه داستان»، به مجله‌ی فایل شعر اضافه شده و در بخش «نظریات ادبیاتی-عملیاتی»، علاوه بر شعر، به مبانی و اصول داستان‌نویسیِ نومدرنیستی نیز پرداخته‌ایم. متاسفانه حجم بالای کار در کالج داستان و تشکیل دپارتمان تازه، بسیار وقت برد و همین باعث شد که دو هفته در انتشار این شماره‌ی مجله فایل شعر تاخیر داشته باشیم. البته همین تاخیر دلیل شد که ایمیل‌ها و پیام‌های بسیاری از شما دریافت کنیم که اغلب ابراز نگرانی کرده بودید برای عدم انتشار مجله و در آن علاقه‌تان را به فایل شعر اعلام کردید. همان‌طوری که در کالج شعر، ضمن آموزشِ مبانی تازه‌ی شعر پست مدرن، به تشریح مولفه‌های شعر نومدرنیستی پرداختیم، در کالج داستان نیز چنین رویکردی خواهیم داشت.

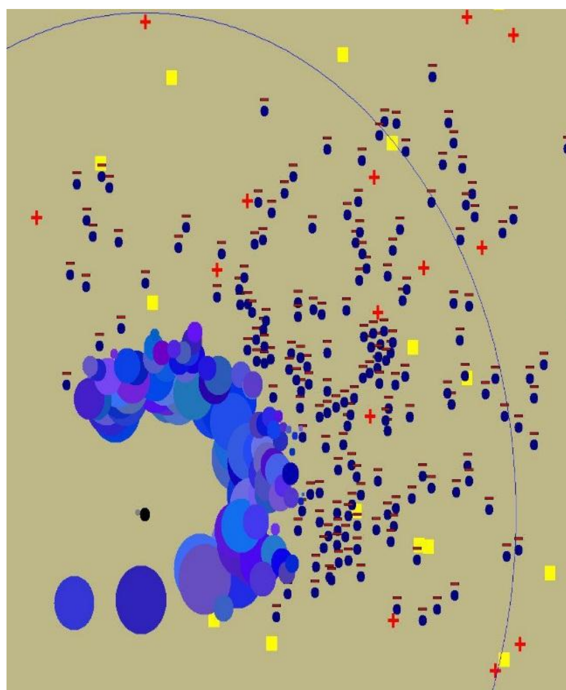
علی عبدالرضایی


نظریات ادبیاتی-عملیاتی
۱

یک توضیح

ادبیات نوی فارسی بوطیقا ندارد؛ درباره‌ی تاریخ شعر معاصر و زندگیِ شاعرانش، بسیارانی قلم زده‌اند اما هنوز کسی به صورت آکادمیک به تألیف و تشریح مولفه‌های تازه‌ی شعری و فنّ شاعری نپرداخته و مرجعی در دست نیست تا از این طریق، شاعران و مخاطبان حرفه‌ای با تعاریف و مفاهیم شعری آشنا شوند. کالج شعر تریبونی‌ست که علی‌عبدالرضایی از طریق آن، تئوری‌های ادبی خود را به بهترین بیان در اختیار عموم قرار می‌دهد؛ تا آن‌ها که عشق ادبیات دارند، بیشتر بدانند. او گاهی سخنرانی‌هایی برای کالجی‌ها ترتیب می‌دهد که «بازی زبانی یا زبان‌بازی» یکی از آن‌هاست و در این بخش از مجله به صورت مکتوب ارائه شده است. البته در این شماره از مجله که کالج داستان هم شروع به کار کرده است، او بحث‌هایی در مورد «مبانی اولیه‌ی داستان‌نویسی» و «تیپ‌سازی و شخصیت‌پردازی» و علاوه بر آن چند مبحث دیگر هم داشته است که در همین بخش نظریات ادبیاتی – عملیاتی آمده‌اند.

بازی زبانی یا زبان‌بازی!؟



برای این‌که درک بهتری از موضوع پیش‌رو داشته باشید، ابتدا بهتر است بحث فلسفه‌ی بازی و بازی زبانی را در مجله‌ی فایل شعر (شماره‌های ۴ و ۸) مطالعه کنید.

متاسفانه هنوز شاعرها درک درستی از بازی زبانی ندارند. منظور از بازی زبانی در شعر، منطق‌ها و قراردادها و قواعد تازه ای‌ست که در زمان اجرای شعر خلق می شود. این برخورد تنها در شکست نحو اتفاق نمی‌افتد، بلکه تخیل، تصویر، تفکر، معنا، تکنیک و... را هم شامل می‌شود. بازی زبانی فقط محدود به نحو زبان، جابه جایی چند کلمه، استفاده از یک فعل در جای نامتعارف و یا برهم زدن منطق زبانی نیست، این‌ها فقط زیرمجموعه‌ی کوچکی از حیطه‌ی بازی زبانی هستند. در شعری که بازی زبانی در آن اتفاق افتاده، نیت مولف صرفن انتقال یک معنای مشخص نیست، بلکه برعکس، هدف ایجاد فضایی‌ست که چندتاویلی در آن رخ می‌دهد؛ برای مثال با استفاده از تکنیک چندواژگانی می‌توان یک کلمه را طوری در دل سطر نشاند که به سمت چندمعنایی حرکت کند؛ این باعث می‌شود که خواننده شعر را سریع مصرف نکرده و در نهایت به معنایی غایی نرسد (شعر فوری هضم و دفع نشود). درواقع استفاده‌ی خلاق از بازی زبانی، شعر را از یک‌بار مصرف بودن نجات می‌دهد. شعری که امروزه در ایران نوشته می‌شود در برخورد اول خواندنی به نظر می‌رسد اما در همان خوانش اول تمام می‌شود. درچنین شعری، زبان یک جسد و صرفن وسیله‌ای‌ست برای حمل موضوع و در عین‌حال گفت-وگویی خلاق با آن صورت نمی‌گیرد. درواقع همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، چون درک درستی از بازی زبانی وجود ندارد، شاعری را که از رویکردهای زبانی استفاده می‌کند تحقیر کرده و شعرش را صرفن یک «بازی» با زبان تلقی می‌کنند و آن شاعر را زبان‌باز می‌خوانند. متاسفانه در زبان فارسی کلمه «بازی» بار معنایی تحقیرآمیزی دارد و معمولن با به کارگیری‌اش به عنوان پسوند کلماتی مثل دختربازی که فاقد بار اخلاقی‌ست، آن را از معنای متعالی‌اش تهی می‌کنند! درحالی‌که اساسن واژه‌ی مهمی مثل آزادی با بازی تعریف می‌شود، درواقع آزادی وجود نخواهد داشت مگر آن که هرکس بتواند بازی دلخواه خودش را انجام دهد. اساسن شعری که بازی زبانی در آن وجود دارد، از رویکرد تک‌بعدی و دیکتاتوری دانای کل نجات پیدا می‌کند. بازی زبانی به خلاقیت مخاطب کمک کرده و باعث می‌شود که او با کنکاش در متن، تاویلی از کلمات داشته باشد که با نیت و منظور شاعر تفاوت دارد و این‌جاست که کشف در شعر اتفاق می‌افتد.

معمولن یکی از بدترین آسیب‌ها در شعر فارسی این است که خواننده سطری از شعر را که شیک و فانتزی‌ست از متن جدا کرده و بدون آن‌که به کل شعر توجه داشته باشد آن را زمزمه می‌کند، سطری که ارتباطی با دیگر سطرهای شعر ندارد و همین عادت غیرشعری باعث شده شاعران، به‌جای شعر، به نوشتن و سرهم کردن سطرهای به ظاهر زیبا در متن شعر بپردازند که درواقع هیچ ارتباطی با هم ندارند، در حالی‌که بازی زبانی باعث بروز تخیل زبانی شده و در سرتاسر شعر پخش می‌شود. باید گفت شعری که از بازی زبانی و در نهایت تخیل زبانی برخوردار باشد دیگر سطرمحور نیست بلکه قطعه‌محور است؛ یعنی در چنین

شعرهایی مخاطب نه به سطر بلکه به کلیت شعر توجه داشته و آن را فقط در شکل خودویژه‌ای که دارد می‌پسندد. بازی زبانی، شعر را از لحاظ سمنتیک به سمت چندتاویلی برده و باعث می‌شود که موتیف مقید شعر دیگر تک‌بعدی نباشد و به نحوی در کنار موتیف‌های آزاد قرار گیرد که معناهای پیرامون آن هم در شعر تنیده شود.

این نکته را باید بدانیم که هر شعری، نمایه‌ای از یک بازی زبانی‌ست؛ یعنی در هر شعر خلاقی یک جور بازی زبانی اتفاق می‌افتد و این بازی ممکن است در تخیل یا ساختار (بازی‌های زبانی ساختارهای تازه تولید می‌کنند) اتفاق بیفتد؛ مثلن در دو شعر «دایره» و «سپیدخوانی» از کتاب «پاریس در رنو»، یک نوع بازی زبانی – ساختاری با به کارگیری تکنیک «فاصله‌گذاری» اتفاق افتاده است. در دهه‌ی هفتاد جریانی به نام شعر زبان (language poetry) وجود داشت که به حرکت ادبی آن دوره ضربه‌ی بزرگی زد، چراکه بازی زبانی را تنها به شکستن نحو(Syntax) تقلیل داد اما شاخه‌ی بالنده‌ی شعر دهه‌ی هفتاد علی‌رغم زبان‌محور بودن، به تمام مولفه‌های شعری توجه داشت. اگر به شعرهای من در آن دوره توجه کنید، می‌بینید که بازی زبانی در آن‌ها با تمام مولفه‌های شعری ارتباطی تنگاتنگ دارد؛ مثلن در شعر بلند «جنگ جنگ تا پیروزی» که سرشار از بازی‌های زبانی‌ست، هرگز نحو شکسته نمی‌شود بلکه زبان در آن، لحن و ریتم را به بازی گرفته و از این طریق تولید صدا و پرسوناژهای مختلف می‌کند. از این لحاظ شعر من نقطه‌ی مقابل کارهای شاعری مثل «رضا براهنی» بود که در آن بازی زبانی تنها به نحوشکنی محدود می‌شد. درواقع در آثار براهنی شعر فدای نحوشکنی شده و به استریپ‌تیزبازی زبانی تقلیل پیدا می‌کرد، انگار شعر نوشته می‌شد تا تنها از شگرد زبانی رونمایی شود. می‌خواهم بگویم براهنی شعر نمی‌نوشت بلکه زبان را با بازی‌های بی‌جهت انبار می‌کرد، چراکه توجهی به دیگر مولفه‌های شعری نداشت؛ یعنی شعر او بازی زبانی داشت، اما زبان نداشت زیرا در متن نه با زبان زنده بلکه با جسد زبان کشتی می‌گرفت؛ یعنی هر بلایی که دلش می‌خواست سر آن می‌آورد و نه تنها با زبان به مثابه‌ی موجودی زنده گفت‌وگو نکرده و با آن عشق‌بازی نداشت بلکه هدف فقط به خاک سپردن جسد زبان و شکستن تصنعی نحو بود! یعنی نحو شکسته می‌شد اما زیبایی تولید نمی‌شد؛ مثل به کارگیری مفرط فعل‌هایی چون «می‌بینمم» یا «می‌شنومم» که



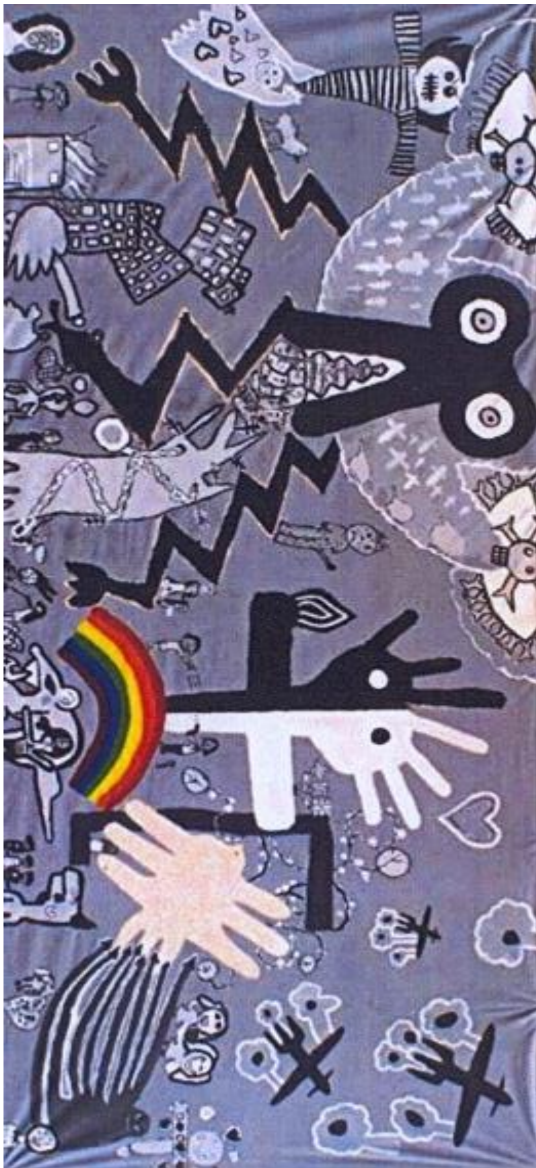
کاربردشان فاقد منشی زیبایی‌شناسانه بوده و انگار چیزی از بیرون به زبان تحمیل شده و آن را زخمی می‌کرد. درواقع براهنی درکی از شکل کلمه نداشت، بدن کلمه را نمی‌شناخت و با تحمیل دانستگی به زبان و افشای بیش از حد یک تکنیک که قبلن در شعر «تندرکیا» به کرّات به کار رفته بود، تصنع را از حاشیه وارد صحنه‌ی شعر خلاق دهه‌ی هفتاد کرد؛ یعنی صورت شعرش که پیشرفتی سرطانی در مقوله‌ی واحد در آن دیده می‌شد همان شکستن نحو بود اما دیگر خبری از بقیه مولفه‌های شعری نبوده و از لحاظ استتیکی فاقد تعادل ساختاری بود. سطرها در شعر براهنی دچار پراکندگی‌اند و محصول دریافت و شهود شعری یکّه نیستند، برای همین شعر براهنی نه ساختار نامتمرکز دارد، نه از ساختی سیال تبعیت می‌کند. از لحاظ تاویل‌پذیری هم نمی‌توان یک تم خاص را در اشعارش دنبال کرد و تنها یک شور زبانی وجود دارد که در جاهایی با وزن ترکیب شده و سعی می‌کند عمدن با نحو زبان برخورد کند. درواقع شعر او نوشته شده تا از شگرد زبانی رونمایی شود

و این نوع شعر هم پس از مدتی از مد می‌افتد چون تقلیدپذیر است. به همین دلیل علی‌رغم آن‌که تنها دو دهه از این رویکرد شعری گذشته، چند سالی‌ست که به عنوان رویکردی شکست خورده از آن یاد می‌شود. کسانی هم که به ضربه پذیر بودن این نوع شعر واقف بوده و از طرفی در صدد نابودی شعر دهه‌ی هفتاد هستند، تنها شعر براهنی را به عنوان شعر زبانی برجسته می‌کنند، در حالی که شاخه‌ی بالنده‌ی شعر دهه‌ی هفتاد، آن دسته از شعرهای زبانی بودند که بازی زبانی در آن‌ها نه فقط در نحو بلکه در فرم و ساخت‌شان هم اتفاق می افتاد، همین موضوع سبب شده که با وجود سانسور شدید، هنوز کتاب‌هایی مانند «پاریس در رنو» و «جامعه» محبوب بوده و خوانده شود. پس زمانی که از بازی زبانی حرف می‌زنیم، منظور تنها دست بردن در نحو زبان نیست بلکه به تخیل، فرم، لحن و تکنیک‌هایی مثل چندواژگانی و دیگر مولفه‌های شعری هم توجه داریم و حتی شکست روایت یا تغییر ناگهانی زاویه‌ی دید، دست بردن در منطق روایت، تغییر جهت روایت و تعلیق آن، اجرای چندصدایی و استفاده از لحن‌ها و صداهای مختلف در زبان شعر هم یک نوع بازی زبانی‌ست و نمی‌توان بازی زبانی را به چند مورد خاص محدود کرد. متاسفانه این درک نادرست از فلسفه‌ی بازی و بازی زبانی توسط شاعران، منتقدان و مخاطبان ایرانی سبب شده که از بازی زبانی برای تحقیر و تخریب شاعران استفاده شود. این انتقاد زمانی درست است که شاعر تنها در پی شکستن نحو باشد؛ یعنی با زبان به مثابه‌ی یک جسد رفتار کرده و بازی زبانی را در جهت پیشبرد متن و حرکت به سمت نویسش متنی چندتاویلی به‌کار نگیرد، یا طوری از بازی زبانی در متن بهره ببرد که سبب ایستایی معنایی شعر شود و هیچ ساختار نامتمرکزی را ارائه ندهد و این‌گونه باعث شود که در آن انسجام معنایی هم وجود نداشته باشد. تفاوت یک شاعر آوانگارد (که شعر جنون‌مند می‌نویسد) با یک دیوانه در این است که کلامش ساختار دارد؛ یعنی اگر نحو را به‌طور نامعمول می‌شکند، هم‌زمان یک ساختار خودویژه را هم در متن تعریف می‌کند که با کمی کنکاش می‌توان روابط موجود در بستر ساختاری شعرش را پیدا کرد. بنابراین هرجا که زبان عملکردی خلاق داشته باشد، در آن‌جا بازی زبانی هم وجود دارد و اتفاقِ اعمال بازی زبانی نه تنها ضدمعنا نیست، بلکه سبب توسعه و چندبعدی شدن معنا و نیز چندتاویلی شدن شعر می‌شود.

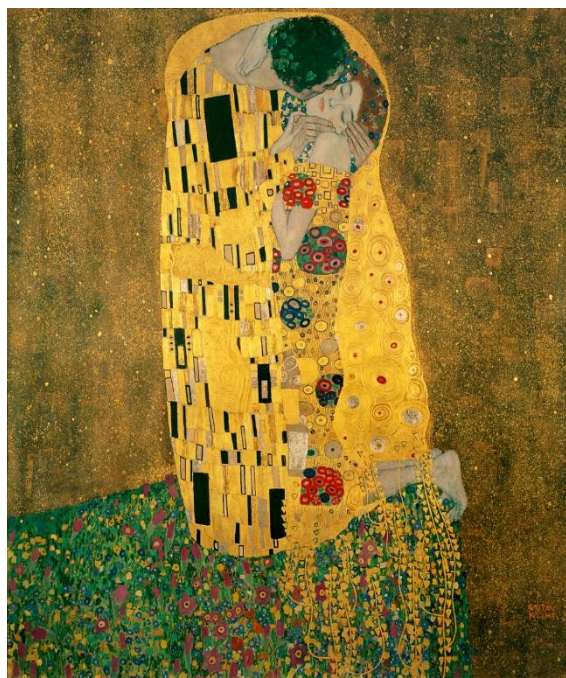
بسیاری از اشعار سپید حال حاضر شعر فارسی، با ترانه‌های فست‌فودی فارسی تفاوت چندانی ندارند، زیرا برای جذب مخاطب بیشتر، استتیک هنری‌شان تقلیل داده شده است. متاسفانه شعر واقعی هفتاد از سال هفتادونه به بعد بایکوت شد و جریانی به نام شعر کارگاهی جایگزین آن شد، پس از آن هم شعر براهنی به عنوان نماد شعر زبانی دهه‌ی هفتاد مطرح و تحقیر شد و این درحالی‌ست که در اشعاری مانند «زلزله»، «بندرعباس» یا «پاریس در رنو»، نحو به زیبایی شکسته شده و برای مخاطب قابل قبول است.

می‌توان گفت دو حالت کلی در شکست نحو اتفاق می‌افتد؛ زمانی که نحو را می‌شکنیم اما زیبایی تولید نمی‌شود؛ مانند «می بینمم» و زمانی که با شکست نحو، زیبایی تولید می شود؛ مانند «می شپند». بنابراین زمانی اجازه‌ی شکست نحو را داریم که همراه با آن یک زیبایی تازه و خلاق ایجاد شود. وقتی شاعر با زبان مانند یک جسد برخورد می‌کند نه تنها با بازی زبانی روبه‌رو نیستیم بلکه با شارلاتانیسم مواجهایم. بازی زبانی، به غیر از شعر، در نثر و داستان هم وجود دارد و این درحالی‌ست که در فضای داستان‌نویسی فارسی درکی از آن وجود ندارد، زیرا اغلب نویسندگان از زبان به مثابه‌ی یک حمال و مانند مردم عادی تنها برای انتقال پیام استفاده می‌کنند. در شعر کلاسیک فارسی هم بازی زبانی نقشی کلیدی دارد؛ مانند برخی غزل‌های درخشان دیوان شمس که «شفیعی کدکنی» تمام‌شان را منتسب به «مولوی» می‌داند چراکه معتقد است در این دسته از غزل‌های زبانی مولوی، وحدانیت زیر سوال می‌رود! مسخره نیست؟ متاسفانه هنوز، چه در ادبیات کلاسیک و چه در ادبیات مدرن فارسی، مطالبی مطرح می‌شود که مبنای علمی ندارد؛ یعنی از تعقل سرچشمه نگرفته و صرفن احساسی است. درست است که شاعران

ایرانی در اشعار امروزی وزن و قافیه را کنار گذاشتند اما هم‌چنان دچار دیکتاتوری‌اند. درست است که وزن و قافیه از میان رفته، اما تصویرهای مغشوش و نامرتبط که هیئتی فانتزی دارند جایگزین وزن شده و شعریت به حاشیه رانده شده است. از طرفی، در شعرها دیگر خبری از اصول و تفکر شاعرانه و ساخت شعری نیست، در عوض تا دلت بخواهد بی‌دانشی و بلاهت موج می‌زنند. هیچ شاعری در ایران اهمیتی برای زبان شعری قائل نیست و این موضوع در کتاب‌های ترجمه‌ی شعر، نمود عینی پیدا می‌کند؛ یعنی اکثر شعرهای امروز فارسی پس از ترجمه قابلیت خواندن ندارند، نه به دلیل زبانی بودن بلکه پراکندگی سطرها مانع این مهم می‌شود. شعر فارسی بوطیقا ندارد، دستگاهی وجود ندارد و اگر هم هست، بسیار کلاسیک است؛ شعر کلاسیک به دلیل داشتن وزن و قافیه و قواعد عروض، قانون‌مند است اما در شعر سپید وزن عروضی وجود ندارد تا با همان بوطیقای کلاسیک سنجیده شود؛ این‌ها مسائل مهمی است که هرگز به آن پرداخته نشده و خواست عمومی فضای ادبی جامعه‌ی ما شعر ساده ای است که بتوان اولین و راحت ترین درک را از آن داشت؛ یعنی هیچ‌گونه توقع علمی از شعر وجود ندارد، بنابراین ما نیازمند تجدیدنظر در همه‌ی این مسائل هستیم و نسل جدید برای رسیدن به شعور تازه، نیازمند آموختن شیوه‌های برخورد علمی با شعر است.



زبان، بازی، روایت



در سه مولفه‌ی «زبان، بازی، روایت» یک نوع این‌همانی وجود دارد و در عین حال همه چیز در این تثلیث خلاصه می‌شود.

روایت چیست؟ همه چیز روایت است؛ مثل حرف زدن، خبررسانی، حتی تعریف کردن یک واقعه‌ی ذهنی که وجه عینی نداشته و واقعی نیست، صحبت کردن شخصی در مورد مجموعه‌ی داده‌ها و دانشی که کسب کرده، کتاب‌هایی که خوانده یا تفکری که قبل از اندوختن داده‌هایش داشته است و... همه‌ی این‌ها در حیطه‌ی روایت تعریف می‌شود.

زبان چیست؟ هر اکتی می‌تواند در حیطه‌ی زبان بگنجد. زبان در مواقعی عینی‌ست؛ مثل چیدمان و صحنه‌آرایی در سکانسی از یک فیلم که به نوعی، از زبان اشیا و منطق چیدمان پیروی می‌کند. وقتی یک جمله می‌نویسید کلمات کنار هم چیده می‌شود پس همه‌چیز مثل کلمه است و هر پدیده‌ای زبان خاص خودش را دارد. زبان فقط ۳۲ حرف فارسی نیست، هر چیزی که ما با این حروف می‌سازیم، عضوی از مجموعه‌ی زبان فارسی‌ست و اگر دید ما به زبان محدود به این ۳۲ حرف باشد نمی‌توانیم چیزی بنویسیم، زیرا در مواقعی زبان محدود است، گاهی شما طرح و ایده‌ای در ذهن داشته و قصد نوشتن آن را دارید اما زبان قاصر است؛ مثلن وقتی عاشق می‌شوید و بغض عمیقی دارید نمی‌توانید شدت تاثر و هق‌هق خود را با نوشتن منتقل کنید یا وقتی شلاق می‌خورید ضجه‌های شما با زبان نوشته نمی‌شود، زیرا حروفی برای نوشتن این‌ها وجود ندارد و فقط می‌توانید کمی به سمت‌شان حرکت کنید؛ پس همیشه بین ایده و نیت نابی که در ذهن شماست و آن‌چه که در نهایت با حروف نوشته می‌شود فاصله هست؛ یعنی زبان فقط منحصر به کلمات نیست، زبان همه‌چیز است و گسترده‌تر از آن چیزی‌ست که فکرش را می‌کنید.

بازی چیست؟ چیدمان کلمات و نوع چینش شما نوعی بازی است؛ مثل مربی فوتبالی که بازیکنان تیمش را می‌چیند یا بازی شطرنج که نمونه‌ی عینی‌تری از چیدمان است، نوع چینش کتاب‌ها در کتابخانه، حتی باز و بسته کردن در یخچال یا پنجره، زیرا نوع باز و بسته کردن این‌ها به تعداد آدم‌ها و بسته به نوع کاراکترشان تعریف شده و همین مساله بخشی از بازی آن‌ها را به تصویر می‌کشد.



شکست و تعلیق روایت



شکست روایت چگونه در شعر اتفاق می‌افتد؟ شما ناگزیر نیستید یک روایت را در شعر تمام کنید، بلکه باید آدرسی از روایت داده، به روایتی دیگر وارد شوید و روایت قبلی را شکسته و دچار تعلیقش کنید تا روایت تازه‌ای شروع شود. ما در شعر با «چندروایتی» طرف هستیم؛ یعنی هر زاویه‌ی دیدی که در شعر آمده یک روایت را ارائه می‌دهد، قرار نیست شما حتمن به روایت خود متعهد باشید، در اصل باید به موتیف مقید شعرتان متعهد شوید و موتیف مقید هم می‌تواند با روایت‌های مختلفی اجرا شود، می‌توانید در آن از تمثیل یا پیش‌متن استفاده کنید؛ مثلن وقتی در شعرتان اسم «خسرو و شیرین» یا «مجنون» را به کار می‌برید تمام داستان‌های این سه نفر از ذهن خواننده عبور می‌کند و البته یک نوع این‌همانی هم این‌جا مشاهده می‌شود، وقتی در شعرتان اسم مجنون می‌آید شما داستان او را روایت کرده و روایت قبلی را رها می‌کنید و اینجاست که شکست روایت اتفاق می‌افتد.

شکست و تعلیق روایت در شعر و این‌که چگونه شعرتان را وارد فضای دیگر بکنید از اهمیت بالایی برخوردار است، البته شکست و تعلیقی که در شعر مدنظر ماست با شکست و تعلیق روایت در داستان بسیار متفاوت است. این مقوله در داستان می‌تواند بخشی از فرم داستان بوده و یا به صورت یک مساله اتفاق بیفتد ولی در شعر انواع مختلفی دارد. شما حتی می‌توانید ساخت شعرتان را نیمه‌کاره گذاشته و با توجه به خصیصه‌های یک متن باز با آن برخورد کنید تا به چندتاویلی برسید. اساسن هر چیز تازه‌ای شعر است، این تازگی می‌تواند یک تصویر، نوع چیدمان کلمات و حتی یک فیلم باشد.

شکست و تعلیق روایت در شعر «زلزله»

اجازه آقا!
گاو اگر سُر می‌خورد
شیروانی اگر می‌افتاد
زیرِ آن‌همه تیرآهن برای همیشه آیا می‌مُردیم؟
آموزگار تکانی بر چهره‌اش ریخت
دست‌هایش را از تهِ جیب‌اش کَند
و آسمان روی سقفِ کلاس چندم نشست
نیمکت‌های له شده!
درس‌هایی که از دستِ بچه‌ها افتاد
و دیوارها چه خواب‌هایی برای مردم که نمی‌دیدند
تنها روی دستی که از زیرِ آوار بیرون آمد
صدای انگشتی برخاست!
اجازه آقا!
می‌توانم برخیزم!؟

شعر در ظاهر یک اتفاق را روایت می‌کند، در ابتدا دانش‌آموزی از معلم خود سوالی در مورد یک اعتقاد خرافی (قرار گرفتن زمین روی شاخ گاو و حرکت گاو که منجر به زلزله می‌شود) می‌پرسد و در این حین زلزله‌ای اتفاق افتاده و روایت دیگری شروع می‌شود؛ یعنی آوار روی دانش‌آموزان فرود آمده و همان دانش‌آموز که حالا قصد دارد از زیر آوار بیرون بیاید، با این‌که می‌داند همه

حتی آموزگار هلاک شده باز می‌پرسد: «اجازه آقا/ می‌توانم برخیزم؟» و در نهایت علاوه بر این‌که شعر دوباره وارد روایتی دیگر شده و شکست روایت هم اتفاق افتاده، در عین حال طرحی تازه (دیکتاتوری) هم در آن آغاز می‌شود. این شعر یک متن باز است، سطر آخر که دانش‌آموز برای برخاستن اجازه می‌گیرد نشانگر دیکتاتوری حاکم است. سیطره‌ی فرهنگ دیکتاتوری باعث شده مردم برای طغیان و انقلاب هم اجازه بگیرند، وقتی آن‌ها در سال ۸۸ بر روی پشت‌بام‌ها الله‌اکبر می‌گفتند درواقع داشتند از دیکتاتور اجازه می‌گرفتند زیرا تبعیت از تمهید خود حکومت کرده بودند، حکومتی که خودش هم الله‌اکبر می‌گوید. مگر می‌توان از دیکتاتور اجازه گرفت و او را از بین برد؟

پس در نتیجه روایت شعر در آنجا شکست خورده و در عین حال یک روایت متعالی ظهور می‌کند و این روایت متعالی دیگر ربطی به خرافه (قرار داشتن زمین روی شاخ گاو) ندارد، منظورم این است که این خرافه به مثابه‌ی اسطوره هنوز دارد کار خودش را می‌کند و در ذهنیت نسل تازه هم حضور داشته و بدل به دیکتاتوری فرهنگی شده است.

برای درک بهتر این بحث شعر «کالباس» را هم بررسی می‌کنم.

«کالباس»

دست‌هایش را که در عکس افتاده بود دو دستی گرفتم
وقتی که پا شد تشکّر نکرد

«می‌توانم با شما قدم بزنم؟»

نگفت نه!
دست‌های او را می‌گیرم
و بر عکس راه می‌رویم
«کسی را که در چشم‌های تو مخفی کردند
هر چه می‌گردم بیشتر گم می‌کنم
راستی شما عروسی نکرده‌اید؟»

نمی‌گوید!
«نمی‌کنید!؟»

نگفت نه!
کردیم!
روزها مثل باد می‌گذشت
و شب چند ثانیه بیشتر نبود
ما دو عکس تنها بودیم
که دنیا می‌خواست از آلبوم بیرون‌مان کند
کرد!

باور نمی‌کنید!؟
امشب که بر عکس دیگری خوابیده‌ام
سری به آن آلبوم بزنید
و از یخچالی
که درش را در عکس باز می‌کنید
هر چه می‌خواهید

ببخشید!
فقط کالباس داریم!

در سطرهای اول شعر فردی که مشغول تماشای عکسی‌ست، داخل آن عکس شده و به فرد دیگری که از قبل داخل آن بوده، پیشنهاد ازدواج می‌دهد (راستی شما عروسی نکرده‌اید؟). آن‌ها با هم ازدواج کرده و زندگی می‌کنند و در آخر، شاعر برای این‌که نشان دهد از هم جدا شده‌اند، هر دو را از آلبوم بیرون می‌کند و بعد از طلاق این دو نفر هم، روایت عوض می‌شود. درواقع ما از شروع شعر تا سطر «هرچه می‌خواهید» یک روایت داریم، ولی ناگهان روایت می‌شکند و روایت قبلی ناتمام می‌ماند.

اما این تعلیق و شکست روایت چه می‌کند؟ در اصل شما را منتظر می‌گذارد؛ برای مثال شما در ساعت خاصی با

پدرتان تماس می‌گیرید و می‌دانید که پدرتان در آن ساعت به خانه می‌رسد، ولی متوجه می‌شوید که او هنوز در خانه نیست، این مساله که پدر باید همان ساعت در خانه باشد داده‌های شماست و این داده‌ها با عدم حضور پدر همخوانی ندارد و این یعنی آرامش شما به‌هم خورده چون روایت هنوز در ذهن شما تکمیل نشده! بیش‌تر که پیگیری می‌کنید متوجه می‌شوید که پدر تصادف کرده و در بیمارستان بستری‌ست، سپس آن‌قدر به ملاقاتش می‌روید و وضعیت جسمی‌اش را پیگیری می‌کنید تا به آرامش برسید؛ یعنی روایت‌تان را کامل کنید و این نوعی داستان است چون در داستان باید روایت به تکامل برسد. در شعر می‌توان این سطر را نوشت: «زنگ زدم، پدر در خانه نبود» و بعد روایت را دچار تعلیق کرد اما در داستان بعد از پیگیری و اطمینان از سالم بودن پدر است که روایت تمام شده و به آرامش می‌رسید. داستان باید روایت را کامل کرده و مخاطب را آرام کند ولی شعر آرامش و تعادل مخاطب را به‌هم زده و او را بی‌قرار می‌کند، به همین دلیل شعر «ضدروایت» است. درواقع شعر روایتی ناتمام است و برای همین شکست روایت در آن اتفاق می‌افتد؛ برای مثال «شاهنامه» داستانی منظوم است، زیرا فردوسی در آن تمام روایت‌هایش را به طور کامل اجرا کرده، موضوعات و نشانه‌هایی که در آن مطرح می‌شود، در نهایت مخاطب را به پاسخ رسانده و آرامش را به او بازمی‌گرداند. در هر شعر واقعی روایتی ناتمام می‌ماند اما در داستان نویسنده مجبور است مخاطبش را به آرامش برساند پس باید روایتش را تمام کند. قبلن گفتیم که یک منتقد پساساختارگرا وقتی شعری را بررسی می‌کند آن را به عنوان یک متن ناتمام تصور کرده و سعی می‌کند آن روایت ناتمام را کامل کند و در عین حال با این کار خودش را هم به آرامش برساند.

وقتی ما سوالی داریم تا زمانی که پاسخ نگیریم هرگز به آرامش نرسیده و مدام بی‌قراریم. پاسخ بسیار مهم است اما شعر پاسخ نمی‌دهد بلکه تولید سوال کرده و می‌خواهد مخاطبش را بی‌قرار و حتی دیوانه کند؛ درست نقطه‌ی



مقابل داستان! یک داستان‌نویس بزرگ باید متفکر باشد، برای همین یک آدم دیونیزوسی شورشی نمی‌تواند داستان‌نویس خوبی باشد، نویسنده می‌تواند دیونیزوسی بنویسد اما در ادامه باید به نوشته سروسامان و شکل بدهد تا آرامش به داستانش برگردد. داستان راحت شروع می‌شود؛ مثلن دو نفر زندگی عاشقانه‌ای دارند و همه چیز در زندگی‌شان روال خوبی را طی می‌کند تا این‌که یک روز در حین رابطه‌ی جنسی‌شان، زن لباسش را پوشیده و اتاق را ترک می‌کند، این‌جا تعادل به‌هم خورده اما داستان تمام نمی‌شود و نویسنده تا زن را به خانه برنگرداند یا زن دیگری را جانشین او نکند آرام نمی‌گیرد، چون روایتش ناتمام مانده و ذهن مخاطب نباید بی‌جواب بماند، پس داستان ادامه پیدا می‌کند ولی شعر، در همان لحظه که زن در اتاق را بسته و خانه را ترک می‌کند، تمام می‌شود.

مبانی اولیه داستان‌نویسی ۱



بین شعر و داستان حدفاصل و تفاوت‌هایی وجود دارد. شما می‌توانید از واقعه‌ای وام گرفته و تحت تاثیر آن شعر بنویسید، اما در نویسش داستان حتمن باید طرحی داشته باشید، به قولی داستان مثل میوه‌ای‌ست که اول روی درخت شکوفه زده و بعد از طی کردن پروسه‌ی رشد، خود به خود از شاخه می‌افتد.

برای نوشتن داستان، داشتن یک موضوع به تنهایی کافی نیست، بلکه موضوع شما باید مثل قند در آب حل شود؛ یعنی جوری در داستان رخنه کند که اصلن دیده نشود. داستان‌نویسی ارسال پیام مستقیم نیست، باید فضایی ایجاد کنید که در پروسه‌ی خوانش، مخاطب به موضوعی که مدنظر شماست برسد نه این‌که آن را مستقیم بیان کنید.

ما در مرحله‌ی نوشتن علاوه بر در نظر گرفتن یک موضوع باید به پیامی که قصد انتقال آن را داریم هم توجه کنیم؛ برای مثال داستان شما درباره‌ی جنگ است و باید این را در نظر داشته باشید تمی که می‌خواهید در داخل داستان پخش کنید از مسیر معناسازی طوری بگذرد که خواننده آن را به مثابه‌ی شعاری متنی دریافت نکند؛ یعنی باعث شود که شما به کلیت داستان، طراحی داستان، این‌که پیامش تشویق به جنگ است یا بر ضد جنگ، روند و نحوه‌ی برقراری ارتباط بین شخصیت و فضا، چگونگی شکل گرفتن موضوع در ذهن، چگونگی رشد و پرداخت داستان، نوع حرکت داستان در متن و این‌که از چه سمتی داستان‌تان را اجرا می‌کنید، فکر کنید.

بعد از انتخاب موضوع داستان باید طرحی داشته و به چگونگی بسط دادن و پرداخت آن در طول متن فکر کنید. پرداخت رابطه‌ی مستقیمی با نحوه‌ی بیان و نوع نثر دارد؛ برای مثال بسیاری از نویسنده‌ها شخصیت‌های مختلفی را وارد دیالوگ‌های داستانی خود می‌کنند اما برای همه‌ی این شخصیت‌ها یک نوع نثر به کار می‌برند و این یعنی داستان‌شان به مرحله‌ی پرداخت نرسیده و از پس چگونه گفتن برنیامده‌اند. اغلب فکر می‌کنند داستانی که موضوعی خاص و متفاوت دارد داستان خوبی‌ست، بله این خوب است که سوژه‌ی داستان متفاوت باشد اما مساله‌ی کوچکی‌ست و حتی شرط لازم هم نیست، زیرا در داستان‌نویسی مهارت، اجرا و پرداخت بسیار مهم است، باید ایجاد طرح توطئه و تم‌گردانی کنید؛ یعنی آن موضوع اصلی را طوری در خودِ اثر بسط دهید که حشو در آن جایی نداشته باشد.

در بسیاری از داستان‌ها ممکن است با جمله‌ای مواجه شوید که ربطی به فضای داستان ندارد؛ مثلن: «مرد کتی قرمز داشت»، این کت قرمز که ظاهرن با فضا همخوانی ندارد، به نوعی در فضاسازی و شخصیت‌پردازی (که بسیار مهم است) دخیل است. اگر گاهی جملاتی را در یک داستان قدرت‌مند می‌بینید که به نظرتان اتفاقی‌ست، باید گفت که سخت در اشتباهید زیرا این جملات در خدمت شخصیت‌پردازی قرار گرفته‌اند. هیچ جمله‌ای نباید بیهوده استفاده شود و باید در نهایت تیزهوشی از آن کار بکشید.

گره‌افکنی یا بیان غیرمستقیم در داستان‌نویسی، بسیار مهم است؛ مثلن هدف شما این است که بگویید: «دزدی بد است»، نمی‌توان این جمله را مستقیم گفت. به فرض زنی از فرط فقر، در حالی که فرزندانش دارند از گرسنگی هلاک می‌شوند دزدی می‌کند، آیا دزدی در این شرایط کاری فجیع محسوب می‌شود؟ اگر نه، پس شما ناگزیرید با طرح دلیل، فضا را طوری بسازید که خواننده آن شرایط را در متن‌تان زندگی کند و این ممکن نیست مگر با نمایشِ متنی دزدی؛ یعنی این دزدی را در طول داستان با استفاده از گره‌افکنی و فضاسازی نشان دهید؛ نوع شخصیت‌سازی و ایجاد فضایی که منطق داستانی در آن لحاظ شود هم بسیار مهم است، البته اگر از زاویه‌ی دیگری به دزدی نگاه کنید، دولت، سرمایه‌دار، نماینده‌ی مجلسی که در عرض چهار سال دوره‌ی کاری به ثروتی کلان دست پیدا کرده یا سوپرمارکتی که گران‌فروشی می‌کند، درواقع دست به یک نوع دزدی می‌زنند و این قبیل موضوعات هم باید دغدغه‌ی نویسنده باشد. هرچند که قانون حد و حدودی دارد اما نویسنده نباید در چهارچوب قانون رفتار کند، او باید قانون خاص متن خودش را بسازد، در نتیجه گاهی می‌تواند در قانون و جهان دست ببرد و این‌جاست که می‌گوییم نوشتن لرزاندن پایه‌های جهان است. اگر نوشته‌های «داستایوفسکی» را بخوانید می‌بینید که امر مألوف و چیزی را که در آن زمان وجود داشته زیر سوال برده و کسی هم نتوانسته جلودارش باشد. گرچه نویسنده وقت نویسش باید رویکردی دیونیزوسی داشته باشد اما نمی‌تواند بنویسد مگر با تعقل و میدان دادن به بعد آپولونی ذهن. می‌خواهم بگویم اگر قرار است صرفن یک سوژه یا یک خاطره را مطرح کنید نباید خود را یک نویسنده فرض کنید.

پیش‌تر گفتیم که در پله‌ی اول نویسنده باید بداند در مورد چه موضوعی می‌خواهد بنویسد و چگونه این موضوع را در صفحه برده و آن را رشد دهد؛ برای مثال گاهی موضوعی را انتخاب می‌کنید که بهتر است در قالب رمان نوشته شود اما می‌خواهید به شکل داستانی کوتاه آن را ارائه دهید و یا گاهی موضوعی دارید که در حد داستانک است اما آن را در داستانی بلند طرح می‌کنید و این‌گونه متن‌تان پر از حشو می‌شود، این‌ها نکات مهمی هستند که باید در حین نویسش به آن‌ها توجه کنید.

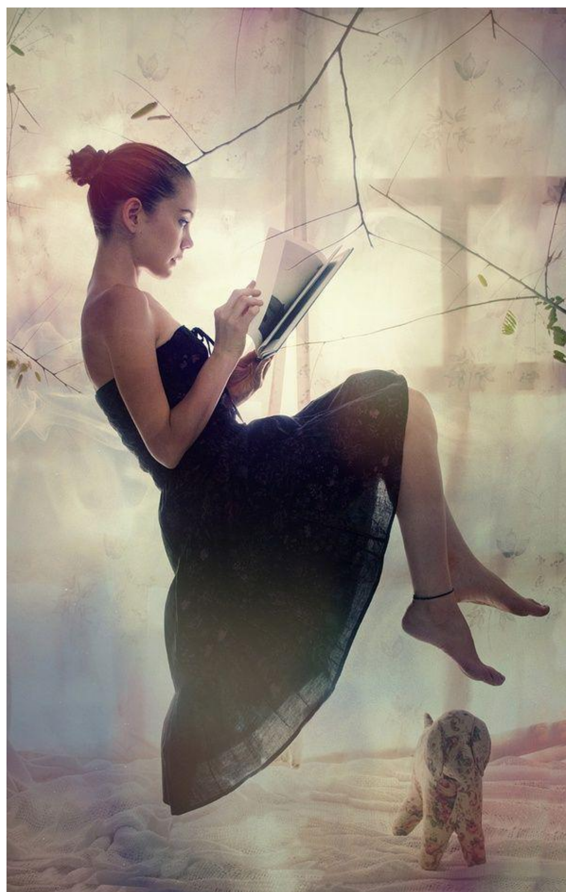
پیش‌تر گفتم که پیام داستان نباید مستقیم بیان شود و این مشکل وقتی اتفاق می‌افتد که موضوع و طرح با نوع داستان همخوانی نداشته یا فضا به درستی در آن ساخته نشده باشد، این‌ها همه باعث می‌شود متن شما دچار حشو شود و در نهایت داستان‌تان درک خلاقی به مخاطب ارائه نداده یا کلی‌بافی کند. برای دوری از کلی‌بافی باید نقشه (منظور همان طرح داستان است) داشته باشید. وقتی طرح داستان شما آماده شده و نقشه‌تان مشخص می‌شود، آن‌وقت باید شروع به نوشتن کنید و برای چگونگی رشد این نقشه باید بدانید از کجا، کدام سطر و از کجای ماجرا، داستان‌تان را شروع کنید. در ارائه‌ی موضوع و اجرای نقشه مسیرهای مختلفی برای شروع وجود دارد، باید به این درک برسید که کدام مسیر بهتر است و انتخاب آن مسیر نمایه‌ی تیزهوشی شماست، این‌که چگونه این مسیر را بسط دهید و چگونه راه را ادامه داده و به پایان برسانید بسیار مهم است. باید طوری بنویسید که مخاطب خلاق وقتی کار شما را می‌خواند پی به تیزهوشی‌تان ببرد.

نکته‌ی مهم دیگر این است که شما از آن مسیری که در داستان‌تان می‌روید، نمی‌توانید مستقیم حرکت کنید و ناگزیرید برای ایجاد کشش خوانشی، موتیف‌های آزاد و پراکنده‌ای در متن لحاظ کنید که باید در خدمت طرح داستان‌تان باشد، اگر تصویر یا توصیفی را در داستان می‌آورید باید برای آن دلیلی داشته باشید، اگر حادثه‌ای در داستان‌تان اتفاق افتاده باید در مورد علت و چگونه اتفاق افتادنش فکر کنید. در هر طرحی وقتی موضوعی را موقع نویسش جلو می‌برید ناچارید ببینید که شخصیت اصلی‌تان چگونه شخصیتی‌ست و چطور باید به آن پرداخته شود، از نظر روانشناسی چگونه باید با او برخورد کرد، فضای ذهنی‌اش چیست، حادثه‌ی اصلی شما چیست و زمان و مکانی که برای آن حادثه انتخاب کرده‌اید چه ویژگی‌هایی دارد. فراموش نکنید زمان و مکان در داستان‌نویسی بسیار

مهم است. در داستان بسیاری از نویسندگان ایرانی اغلب فضاسازی اتفاق نیفتاده و مکانی مشاهده نمی‌شود، در هر داستان مهمی شهری ساخته می‌شود ولی می‌بینیم که نویسنده‌ی ایرانی از پس تالیف و طراحی مکان برنیامده و زمان‌ها اغلب خطی هستند. نکته‌ی مهم دیگر این است که طرح یا نقشه‌ی داستان شما باید در خدمت داستان بوده و با پیام متن این‌همانی داشته باشد. طرح داستان با پیام داستان تفاوت دارد؛ ما در طرح داستان هیئت ابژکتیو (عینی) متن و در پیام داستان هیئت سوبژکتیو (ذهنی) آن را داریم، این دو باید باهم گره خورده و ادغام شوند و در ادامه برای ایجاد جذابیت در داستان می‌توانید ایجاد حادثه کرده و تکنیک‌هایی هم در مورد شخصیت‌پردازی به کار ببرید. اگر این بحث را درست درک کنید گارد شما در داستان‌نویسی و خوانش آن راحت‌تر شده و به خوبی از پس کارتان برمی‌آیید.



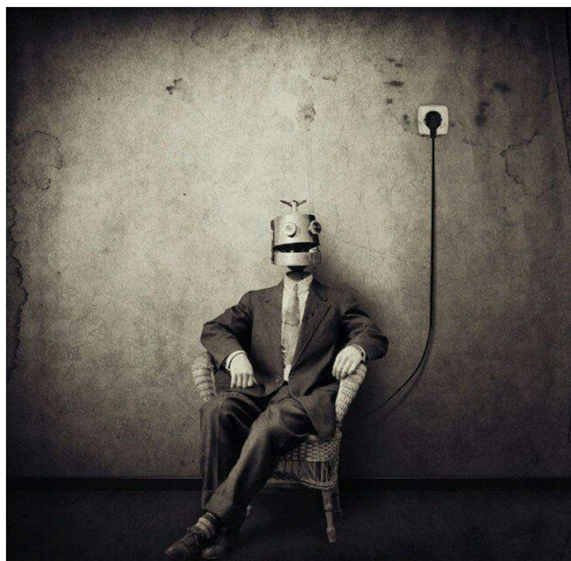
ساختار اولیه در داستان



ساختار اولیه، همان نظمی‌ست که نویسنده به ماجراها، حوادث و اتفاقات جاری در داستانش می‌دهد. اما چطور می‌توان تعدادی ماجرا و حوادث را به هم گره زد و به نظم درآورد؟ این‌ها باید چه چهارچوبی داشته باشند؟ چگونه کنار هم قرار گرفته و چه رابطه‌ای باید بین‌شان وجود داشته باشد؟ برای رسیدن به یک ساختار، اول باید داستان را در ذهن‌تان بنویسید و تمام اجزا و مراحلی را که شامل شروع، میانه و پایان داستان است آن‌قدر در ذهن خود مرور کنید که به طور کامل در ذهن‌تان حک شود؛ یعنی با المان‌ها بازی کنید، اتمسفر یا آن فضای معنایی را که قرار است داستان در آن اتفاق بیفتد تشریح کرده و تمهید بیاورید، البته این قانون نیست ولی کمک می‌کند به ساختار اولیه متن برسید و داستان‌تان مستحکم شود؛ این تشریح در مقدمه‌ی اولیه یا ورودی، فضای موضوعی داستان را با چند کنش ابتدایی می‌سازد و این کار برخلاف رمان، در داستان کوتاه باید به سرعت انجام شود. شما باید بذر را که همان موتیف و موضوع است، در داستان بیندازید تا رشدش منجر به رشد بدنه‌ی داستان شود؛ بدنه یا همان شاخه‌هایی که دارند رشد می‌کنند همان ماجرای اول است. بهتر است وقتی حادثه‌ی اول را مطرح می‌کنید شخصیت یا شخصیت‌های داستان‌تان را هم کم‌کم معرفی کنید، نوع رابطه‌ای را که با هم دارند نشان دهید، کاری کنید که مخاطب یا خواننده‌ی فرضی در جایگاهی قرار بگیرد که انگار تمام ماجرا جلوی چشمش در حال اتفاق افتادن است و این بستگی به زاویه‌ی دید شما در داستان دارد، باید از گوشه‌ای تماشا کنید که خواننده هم با چشمان شما به داستان نگاه کند. اگر قرار است داستان روی یک طرح یا یک ماجرا تمرکز داشته باشد، بعد از اشاره به این ماجرا در بخش اول، باید آن را سروسامان داده و در بدنه یا میانه‌ی داستان به حل و فصل گره‌های ایجاد شده بپردازید؛ یعنی ماجرا را دچار تعلیق کرده و مخاطب را در شک و تردید نگه دارید که این اتفاق ممکن نمی‌شود مگر در ادامه به طرح ماجرای دیگری پرداخته و حوادث را گاهی در مقابل یا در تضاد با ماجرای اولیه قرار دهید. در اصل شما یک موضوع را تعریف می‌کنید ولی ناگهان تعادل ماجرا به‌هم می‌خورد، وقتی تعادل به‌هم خورده یعنی یک اتفاق دیگر افتاده است که مقابل این عدم تعادل قرار می‌گیرد و این‌گونه است که ساختار معنایی داستان شکل می‌گیرد. معمولن یک نویسنده‌ی حرفه‌ای در شروع داستان دغدغه‌ای ندارد اما در ادامه یعنی وقتی که آن بدنه یا بخش میانی داستان را می‌نویسد دقت می‌کند که متنش بی‌دلیل طولانی نشود؛ یعنی به طرح حوادث یا نوشتن توضیحات و توصیفاتی نپردازد که نقشی در ساختار داستان ندارند. خیلی از نویسندگان معروف با آوردن پاراگراف‌های توصیفی جذاب و تزئینی، داستان‌شان را از ساخت خارج می‌کنند. در داستان باید به طرح چیزهایی بپردازیم که در ساختار آن بگنجد و بنا را کامل کند. خیلی از نویسنده‌ها مثل معماری هستند که پیش از این‌که دیوارهای ساختمان

را به‌طور کامل بالا ببرند و روی دیوارها سقف بگذارند، وارد اتاق‌ها شده و وسایل خانه را می‌چینند، درواقع خانه کامل نشده اما ناگهان آرشیتکت داخلی وارد عمل می‌شود، پس بهتر است در ابتدا ساختار اولیه و اسکلت متن شکل بگیرد و در بازنویسی دوم، شما به عنوان یک آرشیتکت داخلی داستان‌تان را تزئین کنید، تنها بعد از این مرحله‌ست که می‌توانید شاخه‌های اضافه را هرس کرده و روی آن کار کنید. باید به چیدمانی که در مرحله‌ی آرشیتکت داخلی اتفاق می‌افتد، درست فکر کنید. وقتی روایت اولیه به پایان می‌رسد، ساخت کلی شکل می‌گیرد و بعد از چیدمان، خانه آماده می‌شود؛ آن‌وقت می‌توانید تشخیص دهید که در کدام گوشه و زاویه‌ی اتاق چه وسیله‌ای را قرار دهید. آن دسته از نویسندگانی که قبل از شکل‌گیری چهارچوب داستان به مثابه آرشیتکت داخلی عمل می‌کنند اغلب دیونیزوسی و احساسی می‌نویسند. حداقل پنجاه درصد یک داستان باید برخوردار از رویکردی آپولونی و متفکرانه بوده و توجه ویژه‌ای خرج ساختار متن شده باشد. بسیاری از نویسنده‌های ایرانی وقت نوشتن داستان مثل یک شاعر دیونیزوسی عمل می‌کنند. در سیستم دیونیزوسی سهم شور، بدویت و عملکرد وحشی و غریزی بیشتر است اما در داستان باید تعقل یا همان سیستم آپولونی در سطر سطر متن تنیده شده باشد. منظورم این نیست که نویسنده نباید دیونیزوسی بنویسد، زیرا در بخش‌های عاشقانه‌ی داستان یعنی جاهایی که داستان حسی‌تر می‌شود، می‌توان از سیستم دیونیزوسی استفاده کرد که البته این اتفاق بیشتر در رمان می‌افتد، ولی در حالت کلی در رمان و داستان کوتاه خیلی مهم است که نویسنده با متن، متفکرانه برخورد کند.

در ادامه‌ی بحث مربوط به ساختار باید گفت که شیوه‌ی برخورد در بخش میانه‌ی داستان بسیار مهم است؛ در این بخش باید کشمکشی ایجاد شده و در عین حال از وراجی دوری شود؛ یعنی درگیری و کشمکش دقیق باید بین حوادث و شخصیت‌های معرفی شده اتفاق بیفتد. برای این‌که داستان پایانی قدرت‌مند داشته باشد باید در بدنه‌ی داستان، با خرج هوش تعادل مخاطب را به هم زد و در



عین حال این عدم تعادل هم نباید خیلی زود برطرف شود. اگر از یک ماجرا به‌طور ناگهانی و بدون تمهید گره‌گشایی کنید داستان برای مخاطب جا نمی‌افتد، مثل غذایی که کامل پخته نشده و هنوز به مرحله‌ی لذت‌دهی نرسیده است. درواقع آن رفع هوشمندانه و آرامِ عدم تعادل باعث می‌شود که مخاطب به نقطه‌ی لذت هنری برسد؛ یعنی شما وقتی با طمأنینه داستان را پیش می‌برید آن را دچار عدم تعادل می‌کنید و بعد از این‌که عدم تعادل را وارد ساختار داستان کردید باید با همان طمأنینه، آرامش را به درون متن برگردانید. این کار باعث می‌شود که گره داستان به‌طور ناگهانی باز نشود و مخاطب لذت بیشتری ببرد. علاوه بر این، روش شما برای حل مسأله در تار و پود داستان رفته و این‌طور به نظر نمی‌رسد که صرفن سخنوری از بیرون داستان حرف می‌زند. همه‌چیز می‌تواند در داستان اتفاق بیفتد؛ یعنی باید جوری عمل کنید که مخاطب فکر کند انگار خودش دارد مسائل داستان را حل می‌کند. خیلی‌ها علی‌رغم این‌که نثر شاعرانه ندارند اما به جای داستان، شعر می‌نویسند و توجهی به روابط علت و معلولی ندارند؛ برای مثال «یک اتوبوس چپ کرده و ناگهان در دره می‌افتد» این یک شعر است، اما اگر دلیل چپ کردن اتوبوس و این‌که چه کسانی داخل اتوبوس بوده و چه رابطه‌ای با هم داشته‌اند مشخص شود، در این صورت ما با یک داستان طرفیم زیرا طرح روابط علت و معلولی در داستان بسیار

مهم است. اگر نویسنده بین شروع، بدنه و پایان داستانش نظم ایجاد کرده باشد هیچ قسمتی در آن، بی‌دلیل طولانی یا کوتاه نمی‌شود و اگر این‌ها در متنی لحاظ شده باشد معنایش این است که نویسنده‌اش وقت نویسش داستان، اصول ساختار اولیه را رعایت کرده و حالا باید به عناصر داستان توجه کرده و ببینیم که از چه فرم و فرمتی تبعیت می‌کند. اساس هر داستان مهمی دقیق‌ن موقع بازنویسی نوشته می‌شود. نویسنده‌ای که از دانش تئوریک برخوردار نباشد معمولن قدرت بازنویسی نداشته و نمی‌تواند منتقد داستانش باشد و این نکته‌ای بسیار مهم و حیاتی‌ست.

مساله‌ی دیگری که باید به آن توجه کرد روابط مطروحه و نوع طراحی داستان است. باید بین رابطه‌ها نظمی تازه و زیستی ایجاد کرد؛ این نظم در زمان هم مطرح می‌شود و باید روی ترتیب حوادث و این‌که کدام حادثه در وهله‌ی اول یا چندم اتفاق بیفتد و چگونه این اتفاقات در مقابل هم قرار بگیرند دقت ویژه‌ای داشت. زیرا مهم است که نویسنده بداند بنا کی تمام شده یا کدام دیوارها نیمه‌کاره‌اند. ما برای این‌که درست بفهمیم باید شَمایی از واقعیت داستانی داشته باشیم. یک داستان از مولفه‌های داستانی شکل می‌گیرد، مولفه‌هایی که بسیار ساده هستند و فقط باید رابطه‌ای ملموس بین آن‌ها ایجاد کنیم؛ یکی از این مولفه‌ها «موضوع داستان» است، هر داستان کوتاه یک فضا و فرمت معنایی دارد که شما کل آن معنا را می‌توانید با انتخاب اسمی دو کلمه‌ای بیان کنید. پیش‌تر گفته شد که موضوع درواقع آن بذری‌ست که شما در زمین داستان می‌کارید و



وقتی این بذر رشد کند تمام داستان را دربر می‌گیرد، بدون این‌که نظر نویسنده یا دیکتاتوری مولف در آن دخالت داشته باشد. وقتی بذر رشد می‌کند، اول تنه و بعد شاخه و برگ می‌آورد که همه‌ی این‌ها رابطه‌ی درونی با بذر دارند؛ یعنی روابطی که به عمد ایجاد شده باید در داستان حل شده و در عین حال موضوع داستان هم باید درست انتخاب شود. پس اجازه دهید برگردیم به اول بحث و ببینیم که پی‌رنگ چیست؟ یک سری اتفاقات در طول داستان می‌افتد که رابطه‌ی علت و معلولی باهم دارند و برآیند این روابط و اتفاقات، داستان را در یک قاب گذاشته و چهارچوب آن را تشکیل می‌دهد؛ منطق هر داستانی را همین روابط علت و معلولی تشکیل می‌دهند و برآیند این‌ها را «پی‌رنگ» یا «طرح» می‌گویند.

مثال: «علی رفت آمریکا و بعد از او مریم رفت» این جمله یک گزاره‌ی خبری‌ست ولی اگر همین گزاره‌ی خبری را این‌گونه بنویسیم: «علی رفت آمریکا و مریم هم که دلتنگ همسرش بود، بعد از او رفت» در این حالت ما با پی‌رنگ یا طرح داستانی طرفیم، زیرا رابطه‌ی علت و معلولی به وجود آمده، حالا رابطه‌ای بین علی و مریم تدارک دیده شده و دلیل رفتن مریم هم مشخص می‌شود. در پی‌رنگ و طرح هر داستانی باید روابط علت و معلولی بسیار حرفه‌ای ساخته شود و مساله‌ی مهم دیگر بیان ترتیب وقایع است، این ترتیب وقایع باید وقتی بیان شود که روابط علت و معلولی بر آن حاکم باشد. به «چرا» پاسخ دهید یا اگر حین طرح به چرا پاسخ ندادید، در ادامه‌ی

داستان بدون این‌که عمدی داشته و سخنوری کرده باشید، کاری در درون آن بکنید که مخاطب پاسخ چرا را بگیرد. البته طرح باید طوری در داستان پیاده شود که به راحتی قابل رویت نباشد و آن روابط علت و معلولی پی‌رنگ در بطن داستان حل شود. بسیاری از نویسندگان اجرای طرح را در نیمه‌ی داستان رها می‌کنند و این کار مطلقن حرفه‌ای نیست. طرح باید دارای نقطه‌ی اوج بوده، با انسجام ادامه پیدا کرده و در کل متن پخش شود.

خب تا این‌جای بحث در مورد مولفه‌های ساختاری اثر صحبت کردیم. شما باید به این‌همانی و انطباق این مولفه‌ها توجه کنید؛ یعنی وقتی از موتیف حرف می‌زنید باید بدانید که موتیف یا درون‌مایه، فکر اصلی و مسلط در داستان است و به نوعی جهت‌گیری فکری نویسنده را نشان می‌دهد. اساس جهان‌بینی و دیدگاه نویسنده است که درون‌مایه‌ی اثر را به وجود می‌آورد. موتیف، موضوع و تم، مولفه‌های مهمی هستند که در ساختار نقش داشته و در کل داستان پخش می‌شوند، این‌ها فرق‌هایی جزئی دارند که درک این تفاوت نیاز به گذشت زمان و تجربه‌ی نویسنده دارد. در طرح داستان می‌توان تئوری «مرگ مولف» را اعمال کرد اما در زاویه‌ی دیدِ نویسنده، مرگ مولف اعمال شدنی نیست؛ شما تا زمانی که این‌ها را درک نکنید بسیاری از مفاهیم را متوجه نخواهید شد. باید درک اولیه و تجربی از ساختار داشته، سپس مولفه‌های داستانی را خوب بشناسید و اگر کنش ساختاری آن را به درستی درک کنید، به راحتی می‌توانید در مورد ساختار، فرم و بافت نثر هر داستانی نظر بدهید. اگر داستانی خوب نوشته شود فیلم‌های خوبی هم ساخته می‌شود، فیلم‌نامه‌ی قدرتمندی به وجود نمی‌آید مگر این‌که داستانی قدرت‌مند نوشته شود و داستان قدرت‌مندی نوشته نمی‌شود مگر شناختی از ساختار داشته باشیم. وقتی مفهوم ساختار را درک نکنیم چطور می‌توانیم داستان یا فیلم‌نامه‌ای نوشته و به سینمای فکری برسیم؟ به همین دلیل است که سینمای امروز ما اپورتونیستی‌ست؛ با این وجود شاهد تلاش‌هایی نسبتن امیدوارکننده در معدودی از فیلم‌های ایرانی هستیم، از جمله فیلم‌های فرهادی که معمولن در آن‌ها از تکنیک تعلیق استفاده شده است.

«گفت‌وگو» و «دیالوگ» از عناصر مهم شکل‌گیری داستان است و علاوه بر این‌که پی‌رنگ داستان را جلو می‌برد و طرح را گسترش داده و موتیف را معرفی می‌کند، روایت داستانی را هم پیش می‌برد؛ دیالوگ خلاق یا دیالوگ داستانی مثل دوی گروهی چهارصد متر است، توپ در دست اولین دونده است، دونده‌ی دوم توپ را از او گرفته و صد متر بعدی را می‌دود و دونده‌های بعد هم همین روال را ادامه می‌دهند، یعنی در حین روایت ماجرا آن‌جایی که دیالوگ اتفاق می‌افتد باید بخشی از داستان جلو برود. بسیاری از نویسندگان حرفه‌ای ما وقت نویسش داستان تنها به حرافی و لفاظی می‌پردازند و طرح‌شان پیش نمی‌رود. مثل بسیاری از فیلم‌های کمدی ایرانی که با تکیه بر تیکه-پرانی و متلک‌گویی ساخته می‌شوند و از کنش تصویری تبعیت نمی‌کنند و اصلن بسیاری‌شان را می‌توانی بدون آن که ببینی بشنوی و همان لذت را ببری و اصلن به خاطر همین است که بسیاری از بازیگران ایرانی به خاطر همین تیکه‌پرانی‌ها و متلک‌ها معروف شدند. متاسفانه علی‌رغم ظاهر دیالوگ‌محور این فیلم‌ها، در هیچ‌کدام‌شان دیالوگ داستانی و خلاق نمی‌بینی، چون دیالوگ‌هایشان باعث حرکت و پیش‌روی فیلم نمی‌شود. دیالوگ در داستان نقشی کلیدی دارد و طرح را پیش می‌برد. گاهی اوقات می‌بینید شخصیتی در داستان متلک می‌اندازد که آن متلک مطلقن ربطی به شخصیتش ندارد؛ یعنی ممکن است شخصیت مدنظر از نظر شغلی و اجتماعی وجهه‌ی بالایی داشته باشد اما در دیالوگ‌های مربوط به او که با زبان لوگو بیان می‌شود، رگه‌های لمپنی دیده شود و این‌همانی وجود نداشته باشد. چنین نکته‌هایی نیاز به دقتی بالا دارد و اگر می‌خواهید نویسنده‌ی مهمی شوید باید بدانید که اجرای دقیق این تکنیک‌ها، شما را باهوش، خلاق و جدی جلوه می‌دهد، زیرا معمولن به این‌همانی‌ها و نکاتی از قبیل این‌که شخصیت مدنظر چه زبانی داشته باشد و وقتی لوگو حرف می‌زند با خصیصه‌های معرفی شده دارای تطابق باشد توجه

نمی‌شود. دیالوگ ارتباط مستقیمی با شخصیت‌پردازی داشته و بخشی از ساختار داستان است. اگر فرم و فرمت داستان شکل بگیرد اما با دیالوگ‌هایش انطباق نداشته باشد باید گفت که چنین داستانی به ساخت کامل نرسیده است.
«شخصیت» و «شخصیت‌پردازی» به خاطر اهمیتی که در ساختار داستان دارد از ارزش خاصی برخوردار است. شخصیت در داستان مثل آدم‌های بیرون ویژگی‌هایی دارد. یک داستان‌نویس برای این‌که شخصیت‌های داستانش را خوب به مخاطب بشناساند اولین و ساده‌ترین کارش، اشاره به خصوصیات ظاهری و اخلاقی شخصیت موردنظر است، اما باید به این خصوصیات اشاره شده در کل داستان وفادار باشد؛ یعنی شخصیت‌هایش از ویژگی‌هایی که معرفی می‌کند پیروی کنند؛ مثلن اگر گفت «محمد حسود است» باید این حسادت را در روایت ماجرا به اجرا بگذارد. اساسن به خلق شخصیت‌های داستان که نویسنده هر کدام را با خصوصیات اخلاقی و روحی معینی در داستان مستتر می‌کند، «شخصیت‌پردازی» می‌گویند. نویسنده باید درکی تجربی و زیستی از شخصیت‌ها داشته و تا جایی که ممکن است آن‌ها را زندگی کند وگرنه خلاقیتی در اجرایشان دیده نخواهد شد. یک نویسنده‌ی بزرگ ناگزیر است که بازیگر باشد. چطور می‌توانید راجع به شخصیتی بنویسید که آن را زندگی نکرده‌اید؟ حتی اگر آن شخصیت دزد، روسپی یا در کل شخصیتی باشد که در فرهنگ شما مطرود است، باید برای لحظاتی هم که شده آن را تجربه کرده و با آن هم‌پوستی داشته باشید تا بتوانید از پس کارتان برِبیایید. شخصیت‌پردازی و تمرکز روی شخصیت‌های داستان در ساختار اثر خیلی مهم است زیرا باید این‌جا هم این‌همانی اتفاق بیفتد. وقتی شخصیتی در داستان‌تان مهربان یا خشن است، نباید شروع به توضیح دادن در مورد خصوصیاتش بکنید، بلکه باید آن مهربانی و خشونت را در طول داستان نشان دهید. از نکات دیگری که در داستان‌نویسی بسیار مهم است «زاویه‌ی دید» است؛ زاویه یعنی کنج یعنی گوشه، پس زاویه‌ی دید یعنی در گوشه‌ای ایستادن و تماشا کردن و انتخاب شرایط و موقعیتی توسط نویسنده برای روایت داستان تا به مخاطب برای درک بهتر وقایع کمک کند. از آن‌جایی که در زندگی روزمره می‌توان از زوایای مختلف به یک ماجرای عادی نگاه کرد، در داستان هم با انواع زاویه‌ی دید طرف هستیم. انتخاب نوع زاویه‌ی دید برای بیان داستان، در روند ساختار بسیار مهم بوده و نشان از هوش و مهارت نویسنده و ساختاری متعالی دارد. زاویه‌ی دید یا دیدگاه نویسنده در یک داستان همان «فرم» و «شیوه‌ی روایت» است. از رایج‌ترین شیوه‌های روایت داستان استفاده از اول شخص یا «من راوی» است و روش دیگر استفاده از سوم شخص یا همان «او» است. در روایت اول شخص، نویسنده می‌تواند یکی از شخصیت‌های داستان باشد، اما در روایت سوم شخص، نویسنده بیرون از داستان قرار گرفته و کارها و رفتارزنی‌ها را به مخاطب گزارش می‌دهد. (پیش‌تر درباره‌ی انواع روایت و زوایای دید بحثی مفصل داشتیم که می‌توانید آن را در شماره‌های پیشین مجله فایل شعر بخوانید.)



تیپ سازی و شخصیت پردازی



تیپ در داستان، آن دسته از کاراکترهای سطحی هستند که خصیصه‌ی مشترک دارند. مثلن روشنفکرها در داستان ایرانی اکثرن نیهیلیست، منتقد و اهل انکارند و خصوصیات تیپیکی مثل صورت استخوانی، چهره‌ی عبوس و عینک گرد ته‌استکانی دارند. تیپ‌های بقال، معلم مدرسه یا کارمند دون‌پایه‌ای که به نوعی نمایه‌ای از طبقه‌ی متوسط و زندگی تکراری است، مثال‌های دیگری در این باره‌اند.

روان‌شناسان و جامعه‌شناسان معمولن با تیپ‌های اجتماعی سروکار دارند، چون ناگزیرند خصیصه‌های روانی طیف‌های مختلف اجتماعی را طبقه‌بندی کنند. اما در نوشتن خلاق، یک داستان‌نویس با شخصیت و شخصیت‌پردازی سروکار دارد و باید به‌دقت شخصیتی را که تم و فضای داستان بر اساس آن ساخته می‌شود، شناسایی کند. نویسنده، شخصیت را زندگی می‌کند و به هر شخصیت تکه‌ای از وجود خود را می‌بخشد. شخصیت در داستان کیفیت روانی منحصر به فرد و خصیصه‌های اخلاقی خود را دارد که در داستان آن‌ها را بروز می‌دهد و فضا و ساختار داستان را پیش می‌برد. اگر در داستان به جای شخصیت، یک تیپ اجتماعی ارائه کنید، فضا و تم داستان معمولی و سطحی اجرا می‌شود؛ مانند اغلب فیلمنامه‌های آبکی فیلم‌فارسی که یک جاهل با زبان عامیانه انتخاب می‌شود که ته‌اعتقادات مذهبی دارد و به بهانه‌ی دفاع از ناموس، گاهی آدم می‌کشد. خلاصه در اغلب فیلم‌فارسی‌ها ما با تیپ‌سازی روبه‌رو هستیم نه شخصیت‌پردازی.

در فیلم‌ها و سریال‌های امروز ایرانی هم تیپ‌های ملا و آخوند، همه از پستان یک آخوند نوعی و تکراری تغذیه می‌کنند و در تمام آن‌ها آخوند، شخصیت تیپیک و مثبت داستان است و هیچ فرق روانی و اخلاقی با آخوندهای بقیه‌ی فیلم‌ها ندارد. این‌ها همه یک نوع تیپ‌سازی هستند که مطلقن ارزش هنری ندارند و در ادبیات فارسی به وفور دیده می‌شوند. اگر از این زاویه به مطالعه‌ی فیلمنامه‌ها و داستان‌های ایرانی بپردازید از ازدحام تیپ‌ها واقعن متاسف می‌شوید. یکی از مشخصه‌های تیپ‌سازی نوع اسم‌هایی است که برای اشخاص داستان انتخاب می‌شود. درواقع در بسیاری از داستان‌ها، اسامی شخصیت‌ها، بسیاری از خصوصیات فردی را به دنبال خود می‌آورد؛ مثلن اگر پرسوناژ شما «سید»، «جعفر» یا «حاج عباس» باشد، بخشی از داستان را از پیش نوشته‌اید و معلوم است که هر یک از این اسامی از کدام طبقه اجتماعی و ژانر رفتاری تبعیت می‌کنند. در اکثر جوامع طبقاتی با تیپ‌ها سروکار داریم نه شخصیت‌ها و فردیت‌ها. معمولن در تیپ‌سازی، طبقه‌ی اجتماعی مؤکد می‌شود اما در شخصیت‌پردازی در فردیت پرسوناژ مداقه کرده و فردیت را مؤکد می‌کنیم که این نکته‌ی بسیار مهمی است. درواقع شخصیت‌پردازی همان نمایش و اجرای شخصیت است که این نمایش اتفاق نمی‌افتد مگر در فضاسازی. بنابراین شخصیت‌پردازی زیرمجموعه‌ای از فضاسازی است و به ماجرای داستان و حتی لحن و نثر داستان مرتبط است. درواقع شخصیت و شخصیت‌پردازی کل داستان را در محاصره‌ی خود دارد.

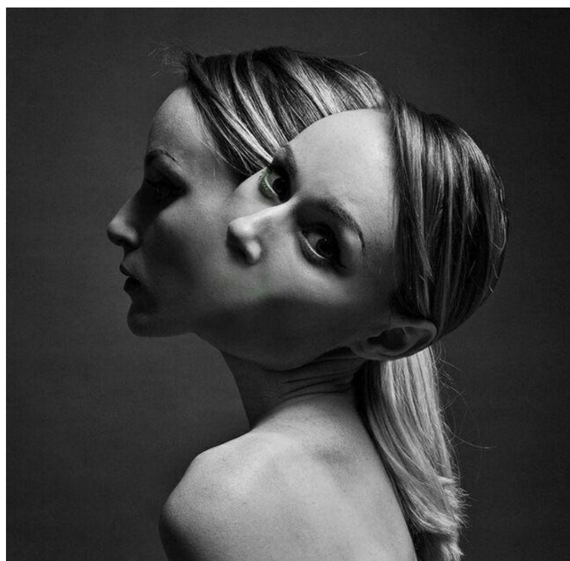
تیپ فقط خصیصه‌های گروهی و طبقاتی مردم را نشان می‌دهد و توجهی به فردیت و کنش‌های روانی و اخلاقی شخصیت ندارد؛ مثلن اگر شخصیت داستان سرهنگ باشد یعنی همه‌ی خانواده‌اش از نوعی دیسیپلین پیروی می‌کنند

و یک سریال‌نویس ایرانی بدون روانکاوی شخصیت‌های این خانواده، یک دسته تیپ معرفی می‌کند و مطلقن سعی در برهم زدن این نظم از پیش تعیین شده ندارد. او هرگز به خصوصیات فردی و فرهنگی یک سرهنگ خاص که ممکن است مثلن خانم‌باز باشد توجه نمی‌کند. در ایران اغلب بنگاه‌دارها، سرهنگ‌های بازنشسته‌اند و این تیپ‌سازی حتی توی زندگی روزمره هم متداول است. در داستان ایرانی اگر بنگاه‌داری سرهنگ است، یعنی قانون‌مند است در حالی‌که در واقعیت اغلب کلاه‌بردارند. تاکنون دیده‌اید یک سرهنگ در داستان‌های ایرانی گیتاریست یا شاعر باشد؟ یا مثلن دیده‌اید که روشنفکری اهل پارتی و رقص باشد؟ یا شاعری را که از طبقه‌ی پولدارها یا دزدها باشد؟ نه! چون نویسنده‌ی بدتنبانی ایرانی که فیلمنامه‌ی سریال‌های تلویزیونی را می‌نویسد، حتی به فردیت خودش هم باور و اشراف ندارد چه برسد به شخصیت‌های داستانش. نویسنده‌ای که خودش نباشد و مدام رفتاری تیپیک داشته باشد و ادای هدایت و شاملو را دربیاورد، چگونه می‌تواند به تشریح و توضیح خصوصیات فردی پرسوناژش بپردازد؟

درک تیپ بسیار ساده است، به راحتی در ذهن مخاطب عام نقش می‌بندد و برای فهم آن نیازی به تفکر و تمرکز نیست. در تیپ‌سازی نویسنده مجبور نیست درباره‌ی شخصیت داستانش فکر کرده و او را روانشناسی کند، پس چند جمله‌ای می‌نویسد و با نمایش یک گوسفند کل گله را معرفی می‌کند. تیپ داستانی فاقد گره و راز است، خصیصه‌ی روحی-روانی ندارد و مجبور نیستید او را کشف کنید. تیپ‌ها در کوچه و بازار به وفور یافت می‌شوند و هر روز آن‌ها را می‌بینید و درنتیجه مثل بقال همه را کلنگی وارد داستان می‌کنید. این‌جاست که باید توجه کنید که زیست هنرمند و جهان‌بینی او تاثیر زیادی در شخصیت پردازی دارد. اگر داستان‌نویس، کسی را از یک طبقه‌ی اجتماعی انتخاب کند و او را همان‌طور که هست نشان بدهد با تیپ داستانی طرفیم، اما اگر با افزودن پیچ و خم‌های روحی-روانی و اجرای گاردهایی که شخصیت در داستان می‌گیرد و حتی با دست بردن در نحوه‌ی لباس پوشیدنش به او فردیت بدهد، با شخصیت داستانی طرفیم.

تیپ‌سازی را در رمان‌های عوام‌پسند و دنیل استیلی به‌وفور می‌توانید ببینید. اما واقعن این رمان‌ها چرا این‌قدر پرمخاطب‌اند؟ چون اغلب یک عاشق و معشوق دارند و نویسنده تنها همان مدل لیلی و مجنون را مدرنیزه می‌کند و طبیعت خواننده‌ی ایرانی این است که این داستان‌ها را به راحتی درک و با تیپ‌های آن همذات‌پنداری می‌کند. در این داستان‌ها هدف این است که خواننده فکر نکند، با داستان درگیر نشود و صرفن مصرف‌کننده باشد.

انتخاب نوع شخصیت و حتی در نظر گرفتن تعداد شخصیت‌هایی که طرح داستان را جلو می‌برند، با توجه به موضوع و موتیف داستان اهمیت زیادی دارد. بعضی وقت‌ها نویسنده یک شخصیت را وارد داستانش می‌کند که هیچ نقشی در روند داستان ندارد و فقط مثل یک جسد گوشه‌ای از داستان افتاده است. بین شخصیت‌های داستانی باید تقابل و کشمکش ایجاد شود تا داستان اوج بگیرد. باید با ذکر جزئیات و حوصله‌ی کافی به تک‌تک شخصیت‌های داستان بپردازیم و نباید صرفن به توصیف پیش‌پا افتاده و محدود یک شخصیت در چند سطر بسنده کنیم. یک شخصیت واقعی داستانی برده‌ی نویسنده نیست. اگر شخصیت داستانی درست ساخته شود و پرداخت مستقل و زنده‌ای داشته باشد، حتی گاهی جلوی نویسنده می‌ایستد و جهت داستان را عوض می‌کند. اگر رمان ایکس‌بازی را خوانده باشید، حتمن شخصیت کیمیا را می‌شناسید. دو سال است که این رمان به‌صورت آنلاین منتشر شده، اما هنوز آن را چاپ نکرده‌ام چون کیمیا جلوی منطق رمان ایستاده است و من ناگزیرم با کیمیا دیالوگ برقرار کنم و بسازمش. اگر شما یک نویسنده‌ی مرد هستید و می‌خواهید با شخصیت زن داستان خود نزدیکی کنید، اول باید با او کنار بیایید. چنین است که می‌گویم شخصیت‌پردازی مثل معاشقه است. یک نکته‌ی مهم دیگر، تفاوت لحن هر شخصیت با شخصیت‌های دیگر است که اجرای داستان را خلاق می‌کند و از نشانه‌های شخصیت‌پردازی داستانی



است. پیش‌تر گفته شد که انتخاب اسم شخصیت اهمیت بسیاری دارد. اگر واقعن نویسنده‌ای آوانگارد باشید، کلیشه‌ای‌ترین اسم را انتخاب می‌کنید و در داستان‌تان، از آن شخصیت کلیشه‌زدایی و استعاره‌زدایی می‌کنید. اگر شخصیت درست ساخته شود، در درون‌مایه و ساختار اولیه‌ی داستان و نوع توصیف‌های نویسنده اثر می‌گذارد و نویسنده بی‌اختیار درمی‌یابد که کل داستان حول آن شخصیت شکل گرفته است. داستان کوتاه نمی‌تواند بیشتر از یک یا دو شخصیت مرکزی داشته باشد. اگر شخصیت‌ها به خوبی پرداخته شوند به این معناست که فضا، دیالوگ‌ها و نثر داستان، همه از پرداخت خوب و خلاقی برخوردارند.

شخصیت زبانی



من عاشق توام

ام یعنی هستم مثل am، من اما آدمی بود اسم‌ندار، سرصاف بود مثل o اما مثل تو در انگلیسی زندگی نمی‌کرد. تو آدمی بود مودار مثل to که هر چه بیشتر یک سرصاف عاشق‌اش می‌شد، بیشتر می‌شد، عین too، اما عاشق نه من بود نه اصلن خودِ عاشق که اگر من نبود کشته می‌شد وسط فارسی. پس تو مهم است که وقتی می‌رود، خانه خراب می‌شود. من و تو وقتی که در یک جمله زندگی می‌کنند از آرامش بیشتری برخوردارند، برای همین جای پلاک بر سر درِ خانه‌شان نوشته بودند، من عاشق توام، کاش فارسی o داشت.

علی عبدالرضایی

برای این‌که بحث جدیدی مطرح کنم، این داستانک را بهانه قرار دادم. به‌طور کلی انسان‌ها قادر به دیدن همه‌چیز نیستند. مثلن گوش، صداهایی را که پایین یا بالاتر از آستانه‌ی شنوایی ما قرار دارند، نمی‌شنود یا چشم که جهان را به شکل‌های متفاوتی می‌بیند و هنگامی که ضعیف می‌شود، اشیاء اطراف را تیره و تار نشان می‌دهد و با زدن عینک، دوباره همه‌چیز را شفاف می‌بینیم. یا مثلن وقتی ماده‌ی مخدری مصرف می‌کنیم، حالت و ابعاد جهان نزد ما عوض می‌شود و گویی چیزهای دیگری دریافت می‌کنیم. این‌ها مثال‌های عینی هستند که ثابت می‌کند آن‌چه می‌بینیم، مجاز است. ما با اطلاعاتی اندک به جهان پیرامون خود می‌نگریم. سیاره‌ی زمین، نقطه‌ای بسیار کوچک در کهکشان راه شیری محسوب می‌شود و همین کهکشان، خود در مجموعه‌ی تمام کائنات، هیچ است. حال در چنین وضعیتی، انسانی که هیچ نمی‌داند و خود را طبق گفته‌ی ادیان، اشرف مخلوقات می‌خواند، جهان را از زاویه‌ی دید خویش تفسیر می‌کند و بر این باور است که بر همه‌ی علوم احاطه دارد. چنین توهمی یک جوک و لطیفه‌ای بیش نیست. در نتیجه بعضی از همین انسان‌ها فرضیاتی مثل وجود یک یا چندین خدا را مطرح می‌کنند که آفریننده‌ی تمام جهان است. اما از آن سو یک نیهیلیست خلاق، اعتقاد دارد آن‌چه می‌داند و یا بر آن اشراف دارد، حوزه‌ی ندانسته‌ها و نمی‌دانم‌هایش است چون می‌بیند که در برابر این همه بزرگی و عظمت جهان نقطه‌ای بیش نیست، پس برای آن تعریفی دقیق و تغییرناپذیر ارائه نمی‌دهد، بلکه سعی می‌کند جهانی بسازد که آن‌را می‌شناسد و می‌فهمد. در یک متن ادبی نیز همین اتفاق می‌افتد، مثلن شاعر در شعر با شخصیت‌دادن به اشیاء (personification)، سعی می‌کند جهانی تازه برای مخاطب خود بسازد. از این لحاظ کلمه نیز یک شئ است و می‌تواند شخصیت داشته باشد.

در این داستانک، چند کلمه قرار است در یک طرح ایفای نقش کنند. آن‌ها در جهانی متنی به‌نام «من عاشق توام» قرار گرفته‌اند که این جمله، مثل خانه یا آپارتمانی‌ست که چند نفر در آن زندگی می‌کنند. اعضای این خانه «من»، «عاشق»، «تو» و «ام» هستند. «من» آدم کچل و سرصافی‌ست که شکل ظاهری‌اش این خصوصیت را نشان نمی‌دهد و همین تبدیل به معضل او شده است. از سوی دیگر «من» در زبان فارسی به معنای اندیشیدن است و ما مدام در تقابل با آن

با یک ابژه‌ی اندیشنده نیز طرفیم. در انگلیسی وقتی می‌گوییم: I am ، این جمله‌ی کوتاه، هرگز به معنای من فکر می‌کنم پس هستم نیست، اما در فارسی وقتی می‌گوییم «من»، ادعایی پیشادکارتی داریم، یعنی ایده‌ی من هستم، پس فکر می‌کنم در کلمه‌ی تنهای «من» مستتر است، چنین کلماتی در زبان فارسی فراوانند و از این لحاظ، من به شخصه از زبان فارسی به مثابه‌ی دستگاهی فلسفی استفاده می‌کنم. خیلی‌ها زبان فارسی را نمی‌شناسند و نمی‌دانند در آن گره‌گاهی فلسفی نیز وجود دارد چون با توجه به دانسته‌های محدود خود به آن نگاه می‌کنند. در این داستانک که یک طرح محسوب می‌شود، نویسنده درباره‌ی شخصیت «من» و «تو» فقط یک نشانه ارائه می‌دهد (من: سرصاف، تو: مودار)، در نتیجه این دو کاراکتر با یکدیگر این‌همان می‌شوند. «من» به هم‌زیست خود «تو» می‌گوید اگر از جمله‌ی «من عاشق توام» بروی، خانه‌خراب می‌شوم و آرامشم را از دست می‌دهم. این یک مجاز است از آن‌چه ما در بیرون می‌بینیم. «من» کیست؟ چرا اسم ندارد؟ اصلن چرا آدم‌ها نام دارند؟ کارکرد ضمیر چیست؟ این‌ها سؤالاتی هستند که به هم ربط دارند. در داستان گره‌هایی وجود دارد که از ارتباط بین افکار و سؤال‌های مطرح شده می‌توان به کلید حل آن‌ها رسید. اگر کمی علمی به قضیه نگاه کنیم، درمی‌یابیم این ایده‌ها تنها ظاهری پیچیده دارند. ما چیزی را نمی‌دانیم پس ناخودآگاه نام‌گذاری‌هایی کرده‌ایم و آن‌ها را وسیله قرار داده‌ایم. در نتیجه کلمه بدل به وسیله یا حمال شده است. کتاب «کلمه بدن دارد» مجموعه داستانک‌هایی است که در آن به کشف شخصیت، بدن و اندام کلمات رسیده‌ام. مثلن بعضی‌ها ایراد می‌گیرند که در کالج تنوین رعایت نمی‌شود (اصلن به‌جای اصلاً) اما شما حتی را با «الف» نمی‌نویسید. پاسخ این است که حتی به شکل عربی‌اش، بدن زیباتری دارد در نتیجه منطق زبانی به سمت زیبایی می‌رود. درست است که کلمات، دال‌اند ولی بعضی از آن‌ها مدلول خودشان هم هستند و آن مدلول در واقع شکل ظاهری‌شان است. من همه را دعوت می‌کنم تا با خواندن این داستانک‌ها، زیبایی



واژه‌ها را ببینند، یعنی دیدن کلمه به مثابه‌ی همکار، هم‌زیست و موجودی زنده که به زبان حیات می‌بخشد. پس کلمه تنها وسیله‌ی بیان نیست. حتی می‌توان گاهی یک واژه را با تون (tone) و لحن‌های مختلف ادا کرد و زیست جدیدی به آن داد. واژه‌هایی که از لب ما به بیرون پرتاب می‌شوند، هیئت خودویژه‌ای دارند و باید به طرز بیان آن‌ها دقت داشته باشیم. راوی در داستانک‌های این کتاب، غیرعادی‌ست و مدام تغییر می‌کند مثلن گاهی لب راوی‌ست، گاهی درب و گاهی پنجره. به عنوان مثال یکی از داستان‌ها مربوط به روسپی‌خانه‌ای‌ست که وقتی شخص وارد می‌شود، درب فضای درون آن را برای مخاطب توضیح می‌دهد. جالب این‌جاست که درب برای هر نفر با توجه به شخصیت‌اش، توضیحی مخصوص به خود او ارائه می‌کند. پنجره نیز مانند درب، فضای داخلی را به شیوه‌ی خاص خود توصیف می‌کند. از طرف دیگر هر فرد، بعد از ورود به روسپی‌خانه با توجه به طرز سلام کردن‌اش، تون خاصی را وارد فضا می‌کند و اینگونه فضای متن پر از لحن و انرژی صوتی می‌شود. از طرفی قرار نیست نامیده‌ی خاص یک شخصیت (مثلن اکبر، جعفر و ...) با «من»

این‌همان شود. وقتی شما می‌خواهید ابراز احساسات کنید و به معشوق خود می‌گویید «من عاشق توام»، این یک پیام است که در او عاطفه ایجاد می‌کند، ولی خود این جمله مثل یک خانه و جهان در حال حرکت است. شما حتی با یک اشاره‌ی دست، اتمسفر و فضا را عوض می‌کنید و این حس و انرژی کوچک باعث می‌شود در محیط پیرامون مخاطب تغییری پدید آید و این دگرگونی مانند یک موج بر جهان تأثیر می‌گذارد. این موج‌ها گرچه کوچک و میکروسکوپیک هستند ولی با گذشت زمان، بدل به یک موج ماکروسکوپیک می‌شوند و تأثیر خود را عینی و بزرگ می‌کنند. در برخورد با زبان نیز همین اتفاق می‌افتد. همیشه با زبان به منزله‌ی یک سوژه برخورد شده ولی نویسنده در این نوع داستانک‌ها با آن به مثابه‌ی یک ابژه رفتار می‌کند. یک واژه از کجا می‌آید و ریشه‌اش کجاست؟

برای تشریح پاسخ این سؤال مثالی ارائه می‌دهم. در فیلم باشو غریبه‌ی کوچک، سوسن تسلیمی از باشو می‌خواهد به گیلکی خود را معرفی کند و بگوید: «می نام ایسه باشو» حال اگر همین جمله را بخواهیم با حروف انگلیسی بنویسیم، می‌شود: my name is bashoo یا مثلن اگر واژه‌ی teacher را به شکلی دیگر بخوانیم، معنای تاجسر می‌دهد! این خصلت و رفتار مشابه زبانی، مختص زبان‌های هندواروپایی‌ست که این نزدیکی سیستم‌ها و شبکه‌های زبانی با زبان‌های سامی وجود ندارد. مثلن زبان عبری و عربی که هر دو سامی‌اند، شباهت‌هایی با هم دارند ولی نزدیکی بین عربی و فارسی یا ترکی و فارسی موجود نیست، چون ریشه‌هایشان متفاوت است. در نتیجه یکی از دلایلی که زبان فارسی انبار واژه‌ها و ترکیبات شده، این است که ازدواج‌های زبانی، ناهمسان بوده، مثلن مغول‌ها با گرایش زبانی دیگر، ایران را اشغال و فرهنگ زبان فارسی را بدل به انبار کردند و باعث به‌وجود آمدن زبانی مثل ترکی شدند. این ترکیب و امتزاج در فرهنگ‌های مختلف، آن‌ها را بی‌ریشه می‌کند. در این کتاب، گاهی ریشه‌های زبانی هستند که حرف می‌زنند یعنی ما صدا و فریاد کلمات را می‌شنویم. من می‌خواهم در کالج داستان چنین رویکرد آوانگاردی شکل بگیرد و نسل جدیدی از خوانندگان تیزهوش متولد شوند، در نتیجه بیشتر به چنین داستان‌هایی می‌پردازیم، مثلن چگونه با تکرار یک گزاره، فضاهای جدیدی خلق کنیم. داستانک‌هایی هم هستند که فقط یک جمله‌اند ولی همین تک جمله تحت پاساژهای گوناگون، تولید کاراکترهای جدید می‌کند مانند خلق شخصیت‌های مختلف. رئیس یک اداره با هر کدام از اطرافیانش برخورد متفاوتی دارد، مثلن با کارمندش یک‌جور رفتار می‌کند و با معشوقه‌اش جور دیگری. در این داستانک‌ها نیز همین‌طور است، یعنی می‌توان گزاره‌ای مانند «لطفن پاشو» را با لحن‌های مختلف (آرام یا بلند و خشن) ادا کرد و در نتیجه، دنیاهای متنوعی پدید آورد. این لحن در شعر و داستان چگونه اجرا می‌شود؟ اگر ما در شعر سپید وزن و قافیه نداریم، در عوض لحن جایگزین آن می‌شود، در حالی که لحن در شعر کلاسیک به‌دلیل ثابت بودن و تبعیت از وطن یّکه، می‌میرد چون نمی‌توان در یک وزن ثابت، لحن‌های مختلف ایجاد کرد. در داستان نیز همین‌طور است با این تفاوت که داستان هارمونی کمتری نسبت به شعر دارد. این کار سختی نیست و اگر شما روی لهجه و گویش خود دقیق شوید، می‌توانید آن زبان را زنده کنید، مثل اتفاقی که در انگلیسی افتاده و کثرت لهجه‌ها (انگلیسی با لهجه‌ی یک آیریش، هکنی یا با لهجه‌ی هندی و ...) باعث پویایی آن شده است. ما یک زبان معیار به‌نام فارسی داریم که از لهجه‌های مختلف تأثیر پذیرفته و حال باید به دنبال پیشنهاداتی باشیم که آن را از انبارشدن نجات دهیم و تنها راه آن، توجه به زبان به مثابه‌ی یک موجود زنده است. حال ببینیم گرایش زبانی این داستانک چگونه است؟ در انتهای داستانک می‌خوانیم: «کاش فارسی o داشت» یعنی این آدم، کچل است و کله‌اش مثل o می‌ماند اما «تو» مو دارد. این مسأله به‌عنوان یک عقده‌ی «بودنی»ست. وقتی o در انگلیسی به واژه‌ای مثل to (به‌سوی) می‌چسبد، تولید کلمه‌ای جدید به‌نام too می‌کند که علاوه بر همچنین، به‌معنای خیلی‌تر و بیش‌تر و در نهایت، عاشق‌تر است! وقتی از این زاویه داستانک را می‌خوانیم، بهتر می‌توان به

بغرنج متنی o در متن پی برد، یعنی تبدیل to به too. پس اگر در جمله‌ی «من عاشق توام»، تو را حذف کنیم، «من عاشق‌ام» متولد می‌شود. این می‌تواند یک کلید زبانی باشد. بنابراین با رویکردهای مختلف زبانی در برخورد با یک داستانک، می‌توانیم خصلت چندتأویلی به آن ببخشیم، یعنی بدون نشانه‌گیری مستقیم و شلیک به هدف، آن مسأله و بغرنج را مؤکد کنیم و به این ترتیب داستان را دفرمه و آن را از حالت تکراری یا ابزورد خارج کنیم. ممکن است یک مخاطب، ایده‌ی زندگی «من» و «تو» در یک جمله و پلاک خانه را نپسندد، اما باید توجه داشت که آن جمله (من عاشق توام) و پلاک، در اصل یک نمایه است. پیش‌تر توضیح دادم که این گزاره یک جهان است، بنابراین پلاک همان خانه‌ای‌ست که من، عاشق، تو و ام در آن زندگی می‌کنند. آیا در syntax این جمله که نقش مکان داستان را ایفا می کند، می‌توان دست برد؟ در واقع شما با تغییر نحو در این گزاره، در مکانی که واقعه در آن اتفاق می‌افتد دست می‌برید! یعنی ما به جای این‌که به مکان داستانی بپردازیم، به جمله پرداخته‌ایم. به عبارت دیگر، کلمات به مثابه‌ی کاراکترها و جمله به جای فضای داستانی این‌همان شده‌اند. یا مثلن فعل که در برخی دیگر از داستانک‌ها، نقش راوی را برعهده دارد، با صفت درگیر می‌شود و کشمکش بین فعل و صفت، به دادگاهی کشیده می‌شود که قاضی آن قید است. یا در داستانک‌های دیگر، راوی به عنوان سوم شخص سخن می‌گوید و جایی دیگر در نقش دانای کل. مثلن واژه‌ی «لات» راوی می‌شود و ماجرا را از طریق جریان سیال ذهن تعریف می‌کند؛ لاتی که آدمی منطقی‌ست و وارد یک جمله می‌شود و آن را خراب می‌کند. این نوع نگاه تازه به جهان و زبان داستان بسیار مهم است. چگونه ادبیاتی که مدعی‌ست قرن‌ها از حیات آن می‌گذرد، هنوز به این مسأله نپرداخته است؟ در ابتدا ممکن است مخاطب عادی کمی گیج شود، اما اگر کمی دقت کند، متوجه می‌شود که چنین رویکردی درواقع زندگی زبان را به اکران می‌گذارد؛ زبانی که جهان کلمات است و هر کلمه‌ای در آن زیست منحصر به فردی دارد. همه‌ی ما مانند کلمات، یک نقطه‌ایم و کافی‌ست از زوایای گوناگون دیده شویم. حال همین آدم که یک هیچ بزرگ است، ادعای فکرپردازی می‌کند و چون می‌پندارد همه‌چیز را می‌داند، به‌خاطر اعتقاداتش حاضر است آدم بکشد. چنین افرادی به‌خاطر اعتقاداتی که ناقص‌اند، می‌جنگند و کلمات و بالطبع، زندگی را نابود می‌کنند. انسان‌هایی که در این بین قربانی می‌شوند، کلمات بی‌گناهی هستند که در خیابان راه می‌روند. تصوری که در حال حاضر از بازی زبانی وجود دارد، کج و کوله رفتار کردن با واژه‌ها و غلط نوشتن جملات است. این‌ها می‌توانند مثال‌هایی از رفتار زبانی باشند اما همه‌ی آن نیستند. یعنی ما در تاریخ ادبیات فارسی تنها به چند وجه از بازی زبانی توجه کرده‌ایم، مثل استفاده از چندواژگانی و ایهام در اشعار حافظ و بیدل یا شکستن نحو در آثار کسانی مثل تندرکیا و براهنی. در حالی‌که بازی زبانی واقعی، بعد از شناخت بدن و اندام واژه‌ها اتفاق می‌افتد، بدون درک و لمس بدن کلمه، هرگز نمی‌توان به پتانسیل واقعی آن پی برد. کسی که می‌گوید حتا با حتی فرقی ندارد، فاقد درکی عینی و خلاق از زبان‌اندیشی‌ست. نویسنده‌ای که اندام واژه را نمی‌شناسد، مثل عوام است و ناگزیر باید در نگاه خود تجدیدنظر کند.

«من عاشق توام» یک بهانه برای طرح بحثی شعوری در کالج داستان بود تا از طریق آن، نثرمان تقویت شود و به جهان داستانی از زاویه‌ی جدیدی نگاه کنیم. هر مبحث تازه، یک پنجره است و خانه‌ای که پنجره‌های بیشتری دارد، سبب می‌شود از دریچه‌های بیشتری به محیط پیرامون خود بنگریم و بیشتر به آن اشراف داشته باشیم.




شعر كالجى
٢

شارژ

دو شاخه در دلم

و شادی‌ام توی شارژ

به صد که می‌رسد

برق از سر زنی می‌پرد

که مثل شاتره زیر دست

ریز ریزم می‌کند

و می‌ریزدم در آشی

که می‌پزد برای آقا

آقایی که زبانش زخم می‌زند

پیش از آن‌که ریزترم کند

زیر دندان کرم خورده‌اش

و زن که زندگی می‌کند توی قابلمه

لم می‌دهد به چارشانه‌ترین خانه

موهاش را شانه می‌کند

و همچنان که دارد می‌دهد لب

پوست لبم را می‌کنم

مثل شورتی زخمی

پرتش می‌کنم

ولی باز می‌شنوم

صدای زنی را

مردانه‌تر از خانه

نکن پدرسگ!

من این‌جا توی آش   زاییده‌ام

نوزادم

مثل برق

هی قطع می‌شود و هی وصل

خوش آمدی دخترم

به دنیای بین دو دندان

خوش آمدی

فاطمه قهرمانی





فرار

پیاده می‌شود اشک

از ماشینی که در چشمم عبور

و می‌ایستد

پشت چراغی که تنش قرمز

بعد هم می‌افتد

توی سرفه و دست‌انداز

دستی می‌کشد

ایست!

مثل چراغی که وقتی نیست

قرارش می‌دهد توی زرد

با کفشی که قد می‌کشد

اگر فرار نکنم

سوارم می‌کند

و تا آخرین چراغ

دستش را مثل غنچه‌ای

سبز می‌کند در چشم‌هام

که با دود سیگارش

باز پیاده‌ام کند توی چشم

چه سرنوشت بی‌سرنشینی!

بیچاره اشک‌هام

تیر می‌خورد

که پریود شود چشم‌هام

فاطمه قهرمانی

ترن

ترن‌تر از ترنی

که می‌تواند

همه‌ی ایستگاه و ریل را با خود ببرد

بپرم توی تونل

دست بزنم و جیغ را بکشم سمت جاده‌ی خاکی

که دود دهانم فرق کند با سیگارهای پشت دیوار و

سرد پیچیده شده لای زمستان

یواشکی شاشیدن توی اگزوز کامیون

و بی‌ترس رفتن به آن طرف خیابان

تا کامی بگیرم از دودکش

دست دعا بلند کن

پایت را بزن زیر پای حریف و

اخراج شو از این جهان

تا داور می‌رود دوشی بگیرد و برگردد

تو سریع‌تر از ترنی که رختکن اگر تونل نباشد

دست کمی از شکاف عمیق تفکر بازیکن و تماشاچی نیست

که احمقانه در خودش

برود به آفساید

سه متر بلند کند

پرچمی که کارش

مسخره کردن باد است

بروم بیرون برای کدام کار

صبح همان شب است که آرایش کرده

بزک کرده مالیده سفید به صورت

پاشیده آب پشت آن‌که هنوز برچسب خواب دارد چشم‌هاش

و کنده نمی‌شود از تخت زن

و کنده نمی‌شود از تخت مرد

ساعت چه اضافه‌کاری احمقانه‌ای دارد

که حقوق این همه بشر

تبلیغ تقویم شبانه روزی جان کندن است

قبل از آن‌که خروس

گلویش را صاف کند

مرغ شو

و به تخمدانت فرمان حمله بده

تخمی هزار زرده از تبادل رنگ و دانه

دلیل ندارد تو چشم بگذاری و

یک طویله گم شود در مزرعه

و پستان‌ها به نیزه کشیده شوند

و تخم‌ها بشکنند

آن‌چه رویت شود

راوی را ببرد پای میزی که برچسب محاکمه

گوشه‌اش بلند شده است

مثل ناخنی که تجسم درد است

و گوشی که کشیده نقاش

یکی نیست که بشنود

آن‌چه ترن را زیبا می‌کند

تصاویر انبوه است و اندوه در کابین

آن‌چه تو را زیباتر می‌کند

تصاویر اندوه است و انبوه در خانه

که جارو کشیده نقاش

روی بومی که روش مردی با خنده‌ای مضحک

و کلاهی گشاد دارد

ترن را مسخره می‌کند

بروم سرکار

و پشت میز به کارمندان کشیده رو دیوار

سلام کنم

چای بریزم در گلو

و خودم را برسانم لب پنچره

سینه صاف کنم

قوقولی قوقو

قوقولی قوقو

قوقولی قوقو

وحید پورزارع



خالی

دنبال یکی می‌گردم
که جای خالی‌ت را خالی کند
و حالم را که از این خراب‌تر نمی‌شود عالی
مثل روزی که دست هیچ سوراخی نخوره بود به کف
که خالی کند لیوانم
جیبم
بعد هم پیدا کند خانه خالی
آن‌قدر خالی بسته‌ای
که راهی نرفته برگشتم
مثل چک‌های بدحساب
و حالا که دختر همسایه پا داده
مثل انگشت به حلقه‌ام
حلقی نمانده صداش
چقدر در این خالی
نیستی که بمانی
تا مثل...   هرچه حالا
خودم را نمالم به جایی
مثل بختی که پس‌ات زده باشد   برگشتی
حتی حرف‌های نگفته را هم گفتی
و چون اسم کوچکم چنان رفتی
که در این سطر   از حرف خالی‌ام
از بس خرابم   عالی‌ام
و مثل جنگ، شهر را به هم زده‌ام
که از خانه بیرون بزنم
دنیا از تو خالی‌ست
و هیچ اندازه‌ای دیگر پرم نمی‌کند
کاش اشکی بیاید و خالی کند این مرداب

مثل سربازی که برنگشته باشد از جنگ
نه می‌آیی
نه می‌آیی
ما را گرفته‌ای
ول کن هم که نیستی
بروی اصلن بگذاری بروی
تا یکی بیاید جای خالی‌ت را خالی
و بطری دیگری
برای حالم چاق کند

آمنه باجور

سرکاری

جایی که در آن‌جا دورم
مثل دسته‌های قیچی
هرچه می‌بوسم خودم را
بریده می‌شوم از جهان
صدایم که می‌زنند برنمی‌گردم
و مثل دانه‌ای که رشد می‌کند در من
با مرگ
درخت می‌شوم
شب‌هام را برده‌ام تیمارستان
و روی هر تخت که من زیست می‌کنم
زنی لخت می‌سوزد و آرام بریده می‌شوم از خود
حالا که قیچی سر کار است
کمی بیشتر بدهید
بدهید که فکر کنم به خاک
و دوباره نشنوم صدایی
که هر روز مرا می‌خواند این‌جا
تا دور شَوَم از خود
از آن‌جا

پویان فرمانبر



بی‌پرده

چشمانم به تخت‌خوابِ سفید

و بوی دراز کشیدنت از عطر سیاه

دیگر شعر نمی‌گویم در این اتاق

از کتابخانه‌ات   صمغ

از عکس شاملو   دود سیگار

و از صندلی‌ات صدای گاو می‌آید

این‌جا کجاست؟ بلند می‌گفتی

و لب‌های خاطرات بر گونه‌ام

رها می‌کنم باز   لمسِ لبانه را

خواب رفتم وقتی

از شناسنامه‌ام خون می‌ریخت

مگر نمی‌شود عروس شد   با لباس سیاه؟

این خواب‌های بی‌پرده

از نبودِ باکره‌گی‌ست

در من تمام آمبولانس‌ها فریاد

و تنهایی صورتم را اشک می‌ریزد

تن‌های تنهاست من

از اتاقم دیگر   نمی‌روم بیرون

می‌ترسم   پشتِ این در

شعرِ رها شده   من باشم

علیرضا مطلبی



ورپریده

با منی که پیچ خورده یک لنگه‌پاش
لای این شب‌ها
آمده‌ای تا زل بزنی
به قراری که ندارم
بعد بیرون بزنی
از لنگه‌ی بازم
و گوشه‌ی این خواب
چقدر پریدن به منِ ورپریده می‌آید
یا نیامدن
که با تو در جنگ است بی‌تو
مثل موجی که فقط می‌آید
تا رفته باشد بعدن
رفته‌ای حالا
و ساعت از ما گذشته دیگر
خیس است جای این خالی
چقدر خون مکیده پستانم
که چکه می‌کنم از تخت
ترک بر نمی‌دارد سقف
تنها
برداشته از من لب‌هات
تا برود
دل دل نکند
چفت شود شاید
در دهانی تنگ
کاش دستی ببری
ته این خواب
یا از سر این اتاق برداری دست

زهرا هاشمی



موجی

خانه را که از تنم درآوردم

ریختم در کامیون

و جاده را چنان گرفتم در مشت

که شهر زیر پایم

جیغ می‌کشد هنوز

و خانه‌ای که لخت کردمش

به گردم نمی‌رسد دیگر

فقط شب را بلند می‌کند از تخت

و در بوی پیراهنم

که جا مانده گوشه‌ی کمد

اتاق را قدم می‌زند در هال

بعد به آشپزخانه...

مثل یک پرنده که می‌پرد از بشقاب‌ها

چون برق

از سر یخ بسته‌ی یخچال

موجی که هوایی‌ست

بیرون می‌زند از تنگ



سرریز می‌شود توی چار گوشه‌ای که گوش نمی‌دهد دیگر

به این بوق‌های پی در پی

و خوابی که پریده از پنجره‌هایش رنگ

پرت پرتِ یک صحراست

که از چاله افتاده فلس‌هایش در چاه

دل به آغوش هیچ تنگی نمی‌دهد دریاش

جز خانه‌ای که درآوردم از تنم

ریختم‌اش در اتاقی خالی

تا قفلم کند دستی

که به دستگیری‌ام

نمی‌رسد دیگر!

زهرا هاشمی

وضع حمل

حتی از این شعر که حامله‌اش کرده‌ای
درد می‌کشم
آن‌قدر که هرچه از این کیسه آب می‌خورم
باز تشنه‌تری
و خون‌خوارتر
جفتی‌ست که دل می‌کَند از رگ‌هام
هی دست می‌بری توی سی سالگی‌م
پیدایم نمی‌کنی
هی تاب می‌خوری توی اندامم
و سوتی که می‌کشد سرم
آب از سرش گذشته و موهایم
روی رودخانه‌ها شناور است
و انگشت‌هام شاید
شاخه‌ی خشک پشت شیشه‌هاست
که هر جور حسابش می‌کنم
مساوی نیست   نمی‌شود
دیگر جفت نمی‌شود پاهام
و من
که روی این سطرها از حال رفته‌ام
از نفرتی که به ناف این حفره بسته‌ای
نفرینی‌ترم
سوتین سیاه مرا شیر می‌دهی فقط
و بیمارستان که شخم می‌زند لب‌هام
مکنده‌ای‌ست
که هرچه خون می‌خورد
سفید نمی‌شود رویم
و دست‌های ول شده‌ات
زیر ملافه‌ها
حتی برای گهواره‌ی خالیت هم
تکان نمی‌خورند

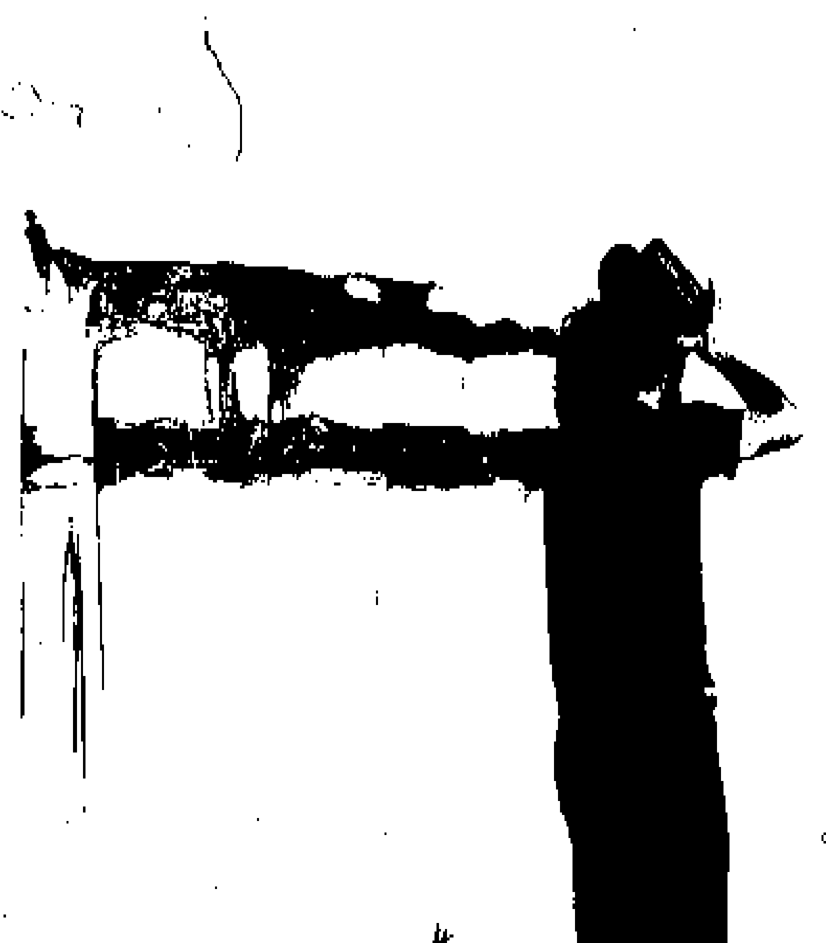
زهرا هاشمی



غیاب

شب سایه‌ای‌ست
که آفتاب سیاهش کرده
نه می‌رود
که بگیرد شکل خواب
نه می‌ماند که خانه روشن کند
مثلن این‌جایی
یک دیوار
یا لیوانی که از آب خالی‌تر است
تکه‌ای بیفتد از تو
زیر پایم
یا کمد
و هر بار خون تازه‌ای بریزد از من
بیخود تو را پهن می‌کنم
مثل سراب می‌گیرمت
و جایی می‌نشانمت
که هذیان از سر و کولم بالا نرود
اول حفظت می‌کنم
بعد دور
که مثل ماه
مد بیاوری
بیخود به این درزها تکیه کردی
یکی دارد می‌آید
مثل باران
اما کسی خیس نمی‌شود
باز نمی‌شود هیچ درزی
و این‌جا را که هرجایش تو نشستی
از جایی می‌برم به جایی که نباشی
تا خوش آمد بگوید دری
که فقط صبر آویزانش بود

ایوب احراری



تابلو

تابلویی که لعابش رفته باشد

و با طرحی نیمه‌کاره

از در بزند بیرون

بعد هم دختری رنگ و رو رفته قرض بگیرم

آویزان

که بنشیند در این چارچوب

قبل از تکامل این دو نفر

بعد از کامل شدن‌ات

برمی‌خورد به این شش دانگ دل

و طرحی که از تو در سر دارم

می‌ریزد از دیوار

در هوای نمور اتاق جیغ

و با تو در راهرو فرار می‌کند

دزدی

رنگی نمانده باقی

که این تابلو بگیرد



ایوب احراری

قرار

هرچه می‌افتم

نمی‌افتم از اصل

مثل سیبی

که هرچه می‌خورد زمین

زمینی نمی‌شود

جاذبه از من فراری‌ست

لختم نمی‌کند شکایتی

که از لب و لوچه آویزان

و قطره قطره می‌افتد ترش

شیرینم نباشی

آلوچه‌ای هستی

پشت دوربین!

اپرا

جفت می‌کنم لب

مثل نت‌هایی که بسته‌اند صف

صدام

هرز نمی‌رود از راهی که پا کرده صاف

زخمی که خورده‌ام

اقرار نکرده می‌پاشدم به دیوار

و پا

که لقمه برنمی‌دارد از راه

تکیه‌گاه نمی‌شود برام

عجیب نیست

اگر گریه می‌کند کنسرت

شعری که می‌نوازد مرا

دست ندارد

تا اطلاع ثانوی گوش نباشید!

سمیه ابراهیمی



خاگینه

جوهری که خط خطی‌ام کرده

در حال ماسیدن است

و یخی که کرده‌ام آن زیر

در حال آب

آبی که می‌شوم

نزدیک‌تر از غروبم

و خورشید

که پاشنه درآورده از خانه

پناهنده‌ای‌ست بی‌اقبال

دوزانو نشسته روبروی گرسنگی

و روغن

که التماس این شکم‌پاره می‌کند

ریخته توی دفترم

درشت‌تر می‌نویسدم این‌بار

تابه را خط نزنید

چقدر خاگینه خوشمزه است!



سمیه ابراهیمی

همشیره

پرم

که لال می‌لولم

لای کلماتم که بی‌مادرند

درنده‌تر از تو فعل نیست

و آغوشت

که بسته راهم را

عشق اشتباهی‌ست

که پاک نمی‌شود مگر با خون

بپاش

که سطرهای اضافه گریه در شعرند

سپید سپید نیست

وقتی دامنم پرچم غمگینی‌ست

که باد هم تکانش نمی‌دهد

تنهایی‌ام شلوغ شده

شلوغ تنهام

تنهایی‌ام شلوغ کرده تنهایی‌ام

های مرده‌ای های های شبانه‌ام

لطفن کمی برو بیاورید

که فعل غمگین است

و فعل دو بار پستان است

تا به جمله شیر بدهد

زنی که همشیره‌ی تنهایی‌ست

شی‌ما قاسمی



راهزن

دارم از گریه برنمی‌گردم

دارد این زخم‌ها که درد نمی‌کند

که درد نمی‌کشم از فاصله

دوری زن است

جاده راهزنی که لب از مرداد می‌زند به جیب



پس چرا دلم نمی‌گیرد

از فعل که معکوس است

از زندگی که معکوس

و مرگ

ادامه‌ی شعری که دارم نمی‌نویسم

حالم خوب   خراب

و عشق ما را گریه کرده

که استخوان‌هایمان گیر می‌کند

لای دوستت‌دارم

ندارمت!

شی‌ما قاسمی

کودکی

عکس جدید:

«در کودکی‌مان چند وقتی‌ست مرده‌ایم»

حسین محمدی

دارم می‌افتم از تو

تا شعر جور دیگری تأویل شود

زمستان بند پایانی توست

درخت را برای چند سال فروختی

آلبوم را ورق می‌زنم

و در کودکیِ پیر زنی

از ناف در برف می‌افتم



چند وقت است

از داری و نداری

خودم را می‌زنم به بیداری

لطفن قرص‌های مرا بردار و خوابم کن

که قبل از شعر، شعارشان کنم

این وقت شب

کسی تو را به خواب‌هایش در نمی‌برد

باز کن

که این شعر را بهار بخوانی

وبرگ‌ها را بچسبانی روی لبانت

خیابان‌گردی



خیابان را در می‌آورم

شلواری کهنه است

که نامش را با نام تو بریدند

ایستاده‌اند درخت‌ها

آن‌ور میدان

لخت و عور در زمستان

شلوارم را که به پا می‌کنم

در سرم جنگ جهانی است

چند پرنده نامت را

چند پرنده می‌میرند

از پیراهنم نسرین می‌روید

لطفن «مرا» کمی بخواب

من «تخت‌های دیگری دارد»

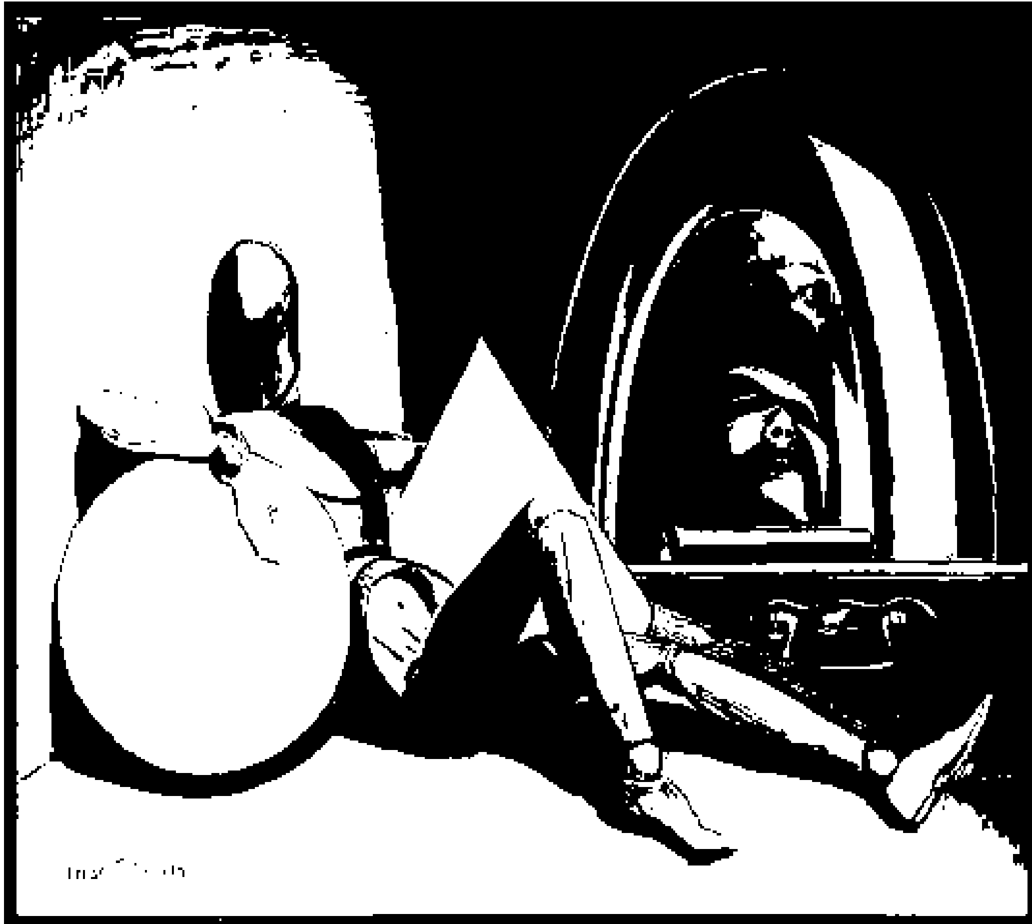
شلوارم شکوفه می‌زند

و خیابان از سروکولم بالا می‌آورد

دیگر برای خیابان‌گردی دیر است

منتظرم تا اتفاقی به خانه برگردی

حسین محمدی



آوارگی

چندی‌ست فرمانده‌ی

دشمنی‌های روزگارم شده‌ای

نمی‌شود یک سرباز

بمب اتم بسازد به دوری‌ها

که امتدادِ هیروشیما تا من

بُردِ شیمیایی عشق

و خاکسترم   تسلای غرورت

مرگ بر آمریکایی

که هلندِ نگاهش فریبم داد

و سبزه‌های آزادی

که پیوند میله‌ها

چه آرامشی؟

که هر نگاه جهان سوم

اگر نه از آغاز

که پایان‌اش آوارگی‌ست

مرگ بر آمریکایی که تو بودی

و عشق خونین‌ات

مستعمره می‌خواست از فلسطینِ دلم

حالا   در تو می‌ماند باز

این گوش و پای پیوندی‌ام

کمتر نگیر دستانم را

پیش از تو

اِشغال ظالمی بودم روح‌خوار

و تمام حقم

که رنگ جویدن گرفت

راستی دو چشمم را

نگفته بودم‌ات که مصنوعی‌ست؟

و تنَت را که تنها وطنم؟

علیرضا مطلبی

شعبده

در چشم‌هات خرابم

از دست خودم خراب‌تر

حالی به حالی که می‌شود هوا

می‌رود سربازی

توی بغل دختر همسایه

تا بکشد دست روی مو

و در چشم‌بندی بعدی

ظهور کند دختری

که انار

جای سیب کال می‌خورد

تا برسد

کنار هفت سین

که دستی دیگر

خاطره‌ات بکشم با سیگار

و دود شود هوا

بس که دستم خراب

گرفته حالم

توی تور اندامی

که چشم داشت هنوز

به ساحل لب‌هات

لبه‌هات

و یک دست دیگر

که پا نداد هرگز

سیگارم را

خاموش کنم توی زیرسیگاری‌ت

مجتبی دارابی



فقر

آن بالا

ابری سمج روی شهر

که خیال رفتنش نیست

این پایین

با بوی غلیظی از چرس

زیر پلی سگ نخواب

می‌گیرد روسپی   زنی از خاطرش

مثل جبر برای مردی

که دوپا می‌خواهد

تا حافظه هیچ ویلچری

نرسد به زمین‌گیری اش

بدهکار است به همه

زندگی این زیر

می‌فروشد زن

باز بوی تن

مرد دو پای ویلچری‌اش

و باران

آرزو دارد این پل...

خراب شد

مصطفا صمدی



مرگ

هیچ چیز اتفاقی نیست

می‌افتد

مثل دستی

که اگر بستنی نمی‌خواست

نمی‌افتاد

پا داشت هنوز

شوت می‌زد ته کوچه

گلی می‌شد

و جای خوشحالی

این‌همه پا نمی‌رفت هوا

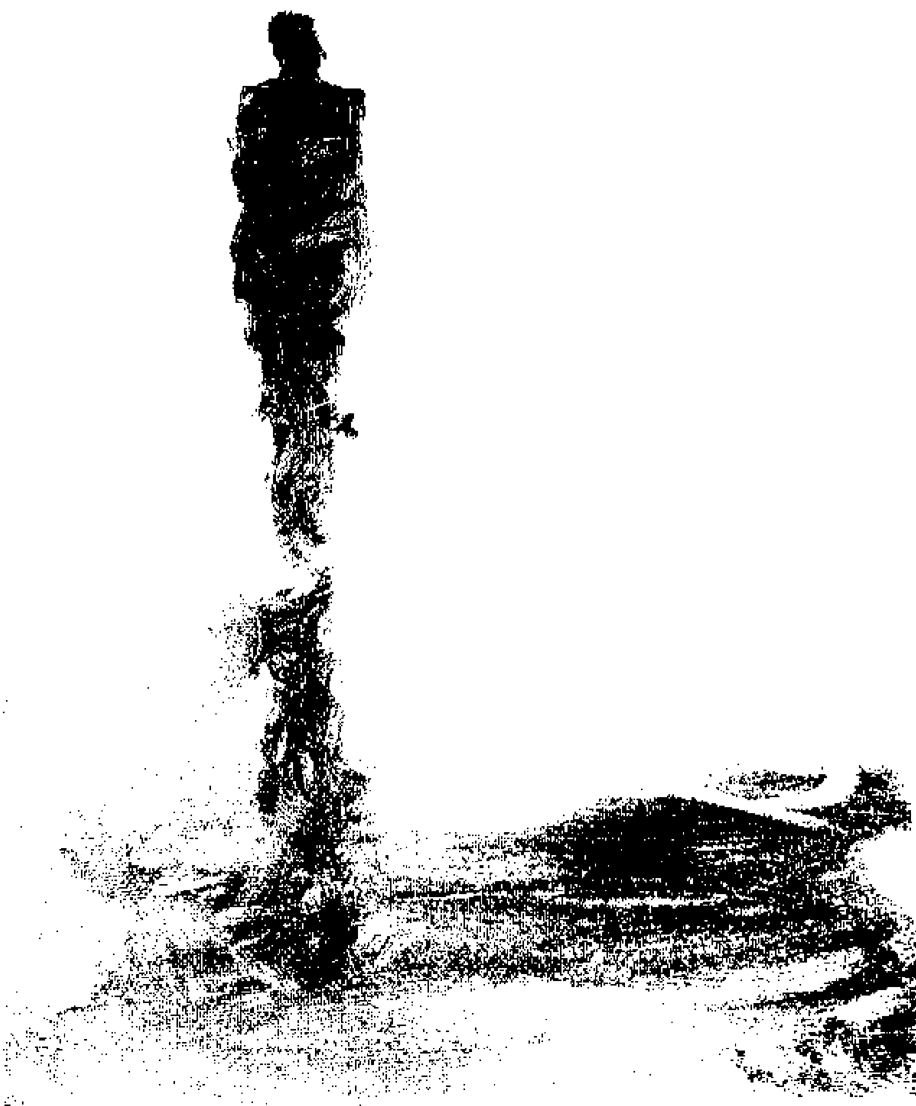
که هوار بکشد مادر

و بیفتد مرگ

این اتفاق حرامزاده

که اتفاقی نیست

مصطفا صمدی



پل

از تو/به می‌کنم

به شوم خدا خودم

پل

می‌زنم که درد بکشد تو را

و ها بخندم به

عطر تو که می‌زند مرا

لای این همه قدر

به سرم بکوب قرآن

حرف این و آن

به پیچ به چپت!

دیدی طناب را؟

در اع/دام نفس‌های تو گیج

می‌افتم به پای شعر

می‌خورم خودم را

لای این همه پا

دنبال تو باز باید گشت؟

زمین خورده‌ایم آخر؟

دود کن اسپند برایمان پسر جان

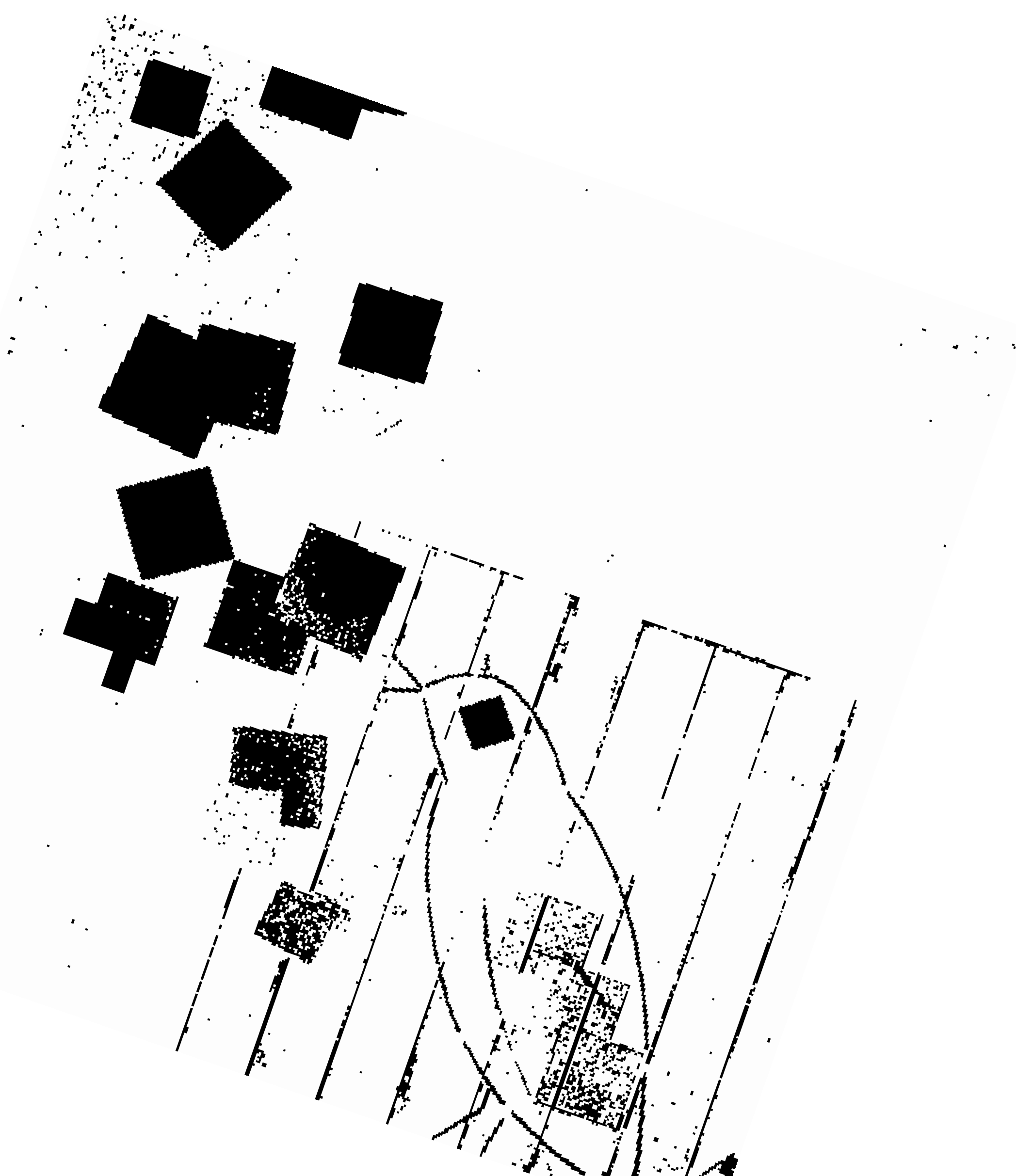
چیزی داری به من بخوریم؟

بیا این پول را

آخ که سرمایه/دار کردم

آخر شعر   باز می‌کنمت

عدنان صیقلانی



هفته

بیدار شد شنبه

که می‌گردد لای سیگارها

پشت پیک‌ها

صداش زد شیرین

پشت در دوشنبه بود

و چهارشنبه لای چت‌ها

می‌گشت هنوز

اما بلند نشد

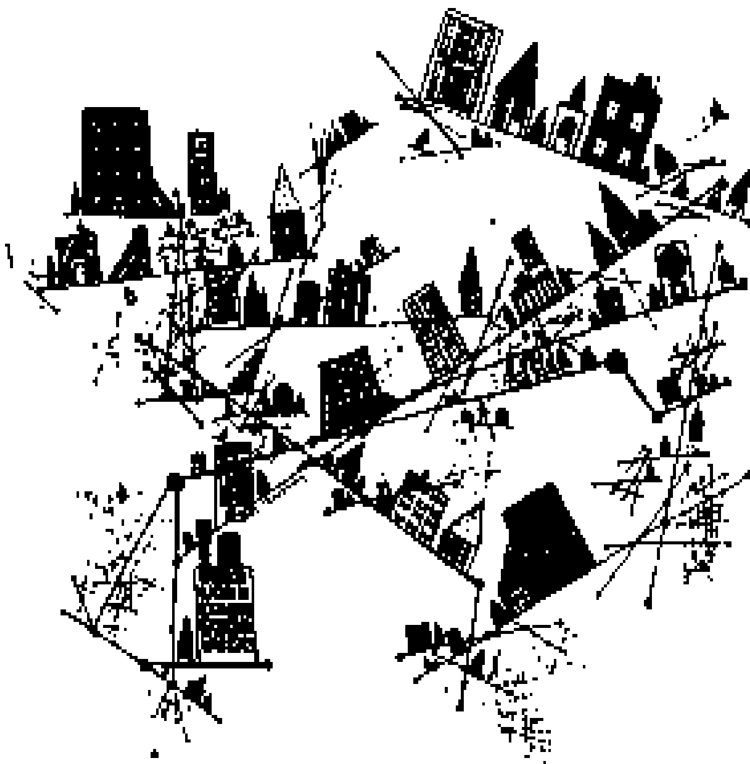
شنبه از خواب

و جمعه فوری پرید لای فردها

جای فرد

یکی خاموش کند مرا

فرهاد می‌گرید



آرمین رستگاری

۳



کارگاه شعر

مقدمه

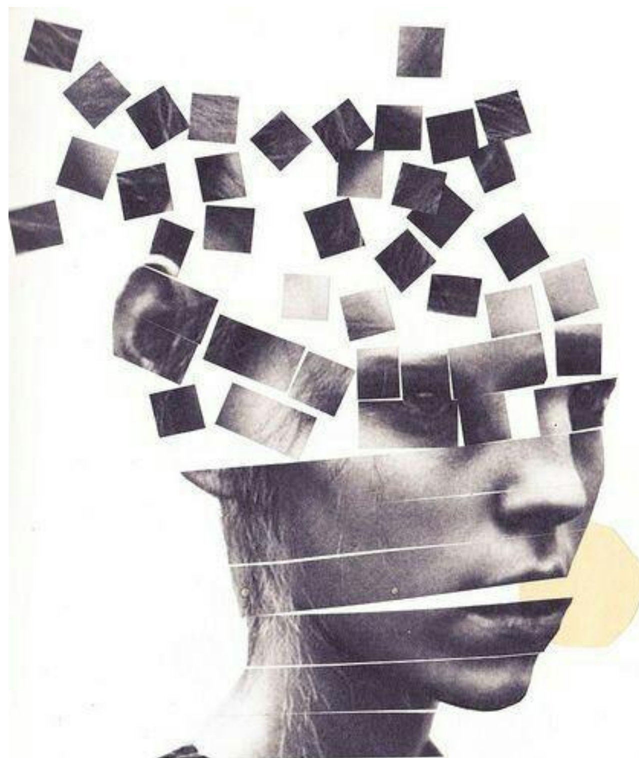
هر یکشنبه ، رأس ساعت ۲۰، در سوپرگروه کالج شعر، کارگاه شعر برگزار می‌شود. گاهی علی عبدالرضایی در این جلسات شرکت می‌کند و به بررسی و ادیت شعرهایی که در گروه پست می‌شود می‌پردازد. کارگاه شعر این شماره مجله فایل شعر اختصاص دارد به متن پیاده شده شش فایل صوتی علی عبدالرضایی که در آن به تحلیل و ویرایش شش شعر پرداخته است.

قرار

هرچه می‌افتم
نمی‌افتم از اصل
مثل سیبی
که هرچه می‌خورد زمین
زمینی نمی‌شود
جاذبه از من فراری‌ست
لختم نمی‌کند شکایتی
که از لب و لوچه آویزان
قطره قطره می‌افتد ترش

شیرینم نباشی
آلوچه‌ای هستی
پشت دوربین!

سمیه ابراهیمی



نقد و بررسی

این شعر «سمیه ابراهیمی»، شعری‌ست ساختارگرا و به دلیل قدرت تاویل‌پذیری بالا، متنی باز محسوب می‌شود. اگر این شعر را بر اساس شعرهای دارای ساختار نامتمرکز که زبان در آنها شکلی سیال و گریز از مرکز دارد بررسی کنید، راه به جایی نمی‌برید. در نویسش این شعر به بعد آپولونی اثر توجه زیادی شده و چنین حرکتی خلاف حرکت شعر فارسی‌ست. هرچند صورت و ظاهر این شعر ساده به نظر می‌رسد اما به دلیل غنی بودن درون‌مایه، این اثر را باید با توجه به ساختارگرایی جزئی‌نگر، کارکرد موتیف مقید و موتیف‌های پیرامونش که به عنوان موتیف آزاد استفاده شده، نوع ساخت سطربندی‌ها، از لحاظ فرمالیستی (اینکه شعر چه شکلی داشته یا چگونه شکل‌پذیر شده است) و با توجه به حوزه‌ی ترامتنیت و توجه به نحوه‌ی دستکاری در ضرب‌المثل‌ها بررسی کرد. مثلن ضرب‌المثلی داریم که می‌گوید: «از اسب افتادم، از اصل که نیفتادم» که در دو سطر اول (هرچه می‌افتم/ نمی‌افتم از اصل) ذهن مخاطب به سمت این ضرب‌المثل هدایت می‌شود. سمیه شاعری دیونیزوسی‌ست و شعرهایش اغلب فضایی جنون‌مند دارد اما خوشبختانه در این شعر بعدی آپولونی و تعقلی به شعرش داده است. شعر فارسی ناگزیر است که به سمت تعقل حرکت کند زیرا ما شعرهای معروفِ بدون شروع، پایان و ساختار به وفور داریم. متاسفانه اغلب شعرهای معروف فارسی فاقد ساختارند. تلاشی که در این شعر منجر به هیئتی آپولونی و شعری ساخت‌مند شده قابل تحسین است. این روزها اگر شما شعری ساخت‌مند که به سمت متنی باز حرکت می‌کند ارائه دهید، در خلاف جهت شعر معاصر فارسی رفته‌اید، زیرا شعر معاصر فارسی برخلاف ادعایی که دارد با این قبیل شعرها بیگانه است. این مهم است که شما شعری بنویسید که برخلاف ظاهر ساده‌اش دارای درونی پر از تفکر بوده و دال‌هایی در آن طرح کنید که مدلول‌هایی متفاوت داشته باشد، در ادامه این

مدلول‌ها را با توجه به روابط بینامتنی در همین شعر نشان خواهم داد. نکته‌ی مهم دیگری که باید به آن توجه کنیم این است که ما نباید از یک شعر دفاع کنیم زیرا کار ما درواقع دفاع از شعر نیست، وقتی حرفی می‌زنیم باید بر اساس تحقیقات قبلی باشد و باید این را یاد بگیریم که صحبت کردن در مورد شعر، لزومن ربطی به تئوری نداشته و بیشتر ربط به تجربه و زیست انسانی دارد. زمانی که شعری را تایید می‌کنیم باید با طرح دلیل، درباره‌اش بحث کرده و سلیقه‌ی خود را توضیح دهیم و این توضیح سلیقه بسیار به درک شعوری کمک می‌کند. اگر شما شعری پیچیده را درک کنید چیزهای زیادی را درک خواهید کرد.

«هرچه می‌افتم (فاعلاتن فا)

نمی‌افتم از اصل» (مفاعیل فاعل)

یک نوع رفتار دوگانه با «می‌افتم» و «نمی‌افتم» در این دو سطر دیده می‌شود که در عین سادگی ایجاد لحن کرده است. وقتی می‌گویی «هرچه می‌افتم» انگار از نظر آوایی واقعن چیزی در حال افتادن است و حین گفتن «نمی‌افتم از اصل» چیزی که در حال فرود است به جای اصلی خود برمی‌گردد.

«مثل سیبی (فاعلاتن)

که هرچه می‌خورد زمین (مفاعلن مفاعلن)

زمینی نمی‌شود» (فعولن مفاعلن)

عروض در این شعر پاسخ‌گو نیست اما ذهن تربیت یافته یا ذهنی که به هجاچینی مسلط است در حین اجرای ساخت معنایی، به سمت اجرا و ساخت هجاها هم حرکت می‌کند. همان‌طور که می‌بینید شعر وارد ارکان مختلف عروضی شده و وقتی در سطری تغییر رکن رخ داده، در همان سطر به آن رکن جواب داده شده است. اگر شعر را بر اساس هجای تکیه‌ای تقطیع کنید بهتر جواب می‌دهد، با این‌که این شعر موزون یا کلاسیک نیست اما موزیک متنی و فضاسازی خاص خودش را دارد و با توجه به آن هارمونی جلو می‌رود. مثلن در سطر دوم که «نمی‌افتم» اول سطر آمده (احتمالن اغلب شاعران امروزی این سطر را این‌گونه اجرا کنند: از اصل نمی‌افتم) باعث ایجاد سرعت و لحن



بهتری شده، در سطر سوم و چهارم (مثل سیبی/ که هرچه می‌خورد زمین) هم تغییر ارکان، ایجاد لحن کرده و در عین‌حال باعث ایجاد فضای خوانشی، پخش انرژی، حسیت و عاطفه شده است و البته در این سه سطر «لختم نمی‌کند شکایتی/ که از لب و لوچه آویزان/ قطره قطره می‌افتد ترش» هم مجددن شاهد همین تغییر ارکان هستیم.

در پایان شعر که گفته «شیرینم نباشی/ آلوچه‌ای هستی/ پشت دوربین» منظور از «شیرین» همان معشوق است، انگار راوی در یک آتلیه‌ی عکاسی روبه‌روی آینه ایستاده و این‌ها را به خود می‌گوید و در عین‌حال نارسیسیسم را هم زیر سوال می‌برد. هروقت اسم شیرین می‌آید پای «فرهاد» هم در میان است، پس پیش‌متن‌های «شیرین و فرهاد» را هم داریم و این زوج همان آدم و حوایی هستند که سیب را گاز می‌زنند؛ یعنی این‌که اسطوره و اسطوره‌شناسی در بطن سمنتیک استرکچر اثر در حال کنش است و وقتی با توجه به این ساختار به شعر نگاه کنید متوجه می‌شوید که این شعر در نوع خود یک تریبون است.

ما دو نوع ساختار داریم یکی «ساختار متمرکز» است که در آن یک موتیف مقید را مورد تمرکز قرار داده و تخیل و تعقل خود را متوجه آن می‌کنیم (مثل همین شعر سمیه ابراهیمی) و دیگری «ساختار نامتمرکز» است که شما در آن

مراکز مختلف شعری را می‌آورید و سپس حیطه‌های تصویری را به هر کدام از این مراکز ربط می‌دهید، البته ما در مورد این دو ساختار در گذشته به تفصیل بحث کرده‌ایم و همان‌طور که گفتیم در مجاورت این دو ساختار، دو نوع متن داریم که یکی «متن باز» و دیگری «متن بسته» است. متن بسته متنی‌ست که فقط یک تاویل دارد اما این شعر متن بسته نیست زیرا یک تاویل ندارد و شما با بررسی هرکدام از داستان نشانه‌ها در شعر به تاویل‌های متفاوتی می‌رسید، مثلن اگر ضرب‌المثل «از اسب افتادن» که در شعر به «از اصل افتادن» تغییر پیدا کرده است (در اول بحث هم به آن اشاره شد) یا ماجرای سیب و آدم و حوا را در شعر دنبال کنید باز هم به تاویلی متفاوت می‌رسید و حتی ماجرای دختری نه چندان زیبا در روبه‌روی آینه هم می‌تواند به سمت تاویل‌های گوناگون برود، درکل هر قسمتی از شعر، شما را به جهان معنایی خاصی می‌رساند. ارتباط در شعر خیلی مهم است و این چیزی‌ست که اغلب به آن توجه نمی‌شود، شما می‌توانید با زبان هر نوع برخوردی داشته باشید، می‌توانید وحشی و بی‌ربط حرف بزنید و نحو را بشکنید ولی آن بی‌ربطی هم باید از ساختاری خاص پیروی کند. وقتی فضایی سورئال ساخته می‌شود باید از منطق سورئال خودش تبعیت کند و وقتی شما نحو را می‌شکنید باید از منطق نحوشکنی در زبان سیال متن پیروی کنید که آن هم ساختار



مخصوص خودش را دارد. وقتی یک طرز زبانی را در شعری تکرار می‌کنید یعنی در آنجا به مرکز موسیقایی و طرز گفتار توجه دارید، در نتیجه باید با توجه به مرکز موسیقایی خودتان شعر را پیش ببرید. مثلن فرق متنی شعری را با حرف‌هایی که توسط افراد دیوانه در تیمارستان زده می‌شود در نظر بگیرید، می‌بینید بعضی از جمله‌های رد و بدل شده توسط آنها بسیار درخشان است اما مساله اینجاست که ارتباطی بین حرف‌های‌شان موجود نیست. در کتاب «پاریس در رنو» شعری به نام «تیمارستان» دارم که در فضای تیمارستان و بر اساس حرف‌های افراد دیوانه نوشته شده است، درواقع من آن بی‌نظمی را برداشتم و به شعر ساختار دادم و همین کار منجر به خلق یک شعر تجربی شد. در حرف‌های یک دیوانه هیچ منطق و ساختاری وجود ندارد اما همان دیوانگی در یک متن ادبی باید ساخت‌مند باشد. هر ساختاری (فرم استرکچر، سمنتیک استرکچر و...) بر اساس روابط شکل می‌گیرد، یعنی ما با انواع و اقسام رابطه‌ها طرف هستیم؛ مثلن در بحث «نشانه‌شناسی» بر اساس روابط نشانه‌ها به تاویل می‌رسیم و در حوزه‌ی بینامتنی هم بر اساس روابط و با توجه به گارد بیامتنیت و ترامتنیت، شعر را مورد تحلیل ساختاری قرار می‌دهیم. اگر رابطه‌ای بین اجزای اثر موجود نباشد هنر و ادبیاتی هم در کار نخواهد بود، پس رابطه بسیار مهم است. شعر



جنون‌مند فقط این نیست که شما سطرهایی پراکنده و بی-ربط در شعر بیاورید مثل شطحیات «احمد عزیزی» که علی‌رغم این‌که شاعر مستعدی بود اما دانش بوطیقایی نداشت و از فن شاعری جدید هم برخوردار نبود، او شطح‌هایی می‌نوشت که دارای تصاویری درخشان بود اما ارتباطی بین این تصاویر پراکنده وجود نداشت و البته اغلب شاعران ایرانی همین‌گونه می‌نویسند. شما در هر حوزه‌ای که می‌خواهید بنویسید باید یک سری رابطه‌ها را مدنظر داشته باشید حتی اگر می‌خواهید شعری را از لحاظ فیزیک کوانتوم بررسی کنید باید به یک سری ارتباطات میکروسکوپیک توجه کنید و این ارتباطات می‌توانند در حوزه‌ی نشانه‌شناسی، معنایی و یا فرمی باشد. شکل کلمه، حوزه‌ی کلام، لحن و تم موزیک یا ریتم‌تان، همه در حوزه‌ی رابطه قرار دارند. وقتی می‌خواهید صدای یک شعر را دربیاورید، مثلن وقتی قصد دارید نشان دهید که در شعر شما دعوایی رخ داده، در شروع می‌گویید: «آخ! درد دارم» و در سطرهای بعدی می‌نویسید: «دختر از خیابان رد شد/ آسمان باران را باریده بود» باید بدانید که این سطرها از منطق هنری پیروی نمی‌کند، چون شما از زبان‌های مختلف استفاده کرده‌اید. ما در شعر مبحثی به نام «منطق زبانی» داریم، زمانی که شما شعری کوتاه می‌نویسید و زبان شما «زبان معیار» است، نمی‌توانید بی‌دلیل از زبان لوگو استفاده کنید مگر این‌که تمهید یا فضایی بسازید که صحنه و حیطه‌ی معنایی را عوض کند و تغییر دهد. نباید فکر کنید که یادگیری این مباحث شعر شما را به سمت تصنع می‌برد زیرا این درک نشان دهنده نهایت بی‌سوادی‌ست، متاسفانه در ادبیات فارسی این گمان می‌رود که شعر باید دیونیزوسی و راحت نوشته شود. ادبیات ما بوطیقا ندارد و هنوز هم در دانشگاه‌ها مباحث کلاسیک تدریس می‌شود و این در حالی‌ست که ادبیات ما خیلی تغییر کرده و بوطیقای کلاسیک در مورد شعر امروز جواب‌گو نیست. ما ناگزیریم که این‌ها را بدانیم و جالب این‌جاست که حتی اغلب شاعران بزرگ ما هم علمی در این زمینه ندارند. درواقع هدف کالج شعر بوطیقانویسی و مطرح کردن بحث‌هایی منطقی‌ست. این مهم نیست که شعر متعلق به چه کسی-ست، مساله‌ی مهم این است که شعر دارای ارتباط، ساختار و در عین‌حال پاسخ‌گو باشد. شعری مثل همین اثر خانم ابراهیمی در ادبیات فارسی مورد قبول نیست چون ادبیات ما عادت به شعر فکر ندارد و فکر می‌کند که شعر فقط در حیطه‌ی ویراژ سیستم دیونیزوسی‌ست که اتفاق می‌افتد. از شعر باید ایده گرفت، شعر فقط ایجاد سطرهایی درخشان و فاقد ارتباط که در کلیت خود تبدیل به شعر نشده، نیست. ما وزن و قافیه را از شعر نگرفتیم که جای‌شان تنها سطرهای زیبا اما نامرتبط را انبار کنیم. هدف از تغییر دادن شعر این بود که ثابت کنیم شعر حاصل دریافت، شهود و کشف یک فضاست. کشف آن فضا، اجرا و بیان هم باید بدون دیوار و بند و وزن باشد که در نهایت منجر به حذف وزن و قافیه شد. ولی در حال حاضر جز تصویرهای زیبا و تزئینی چیزی در شعر دیده نمی‌شود، البته ساخت یک سطر زیبا خوب است به شرطی که در خدمت ساختار شعر بوده و با بقیه‌ی سطرها ارتباط داشته باشد. در شعر سمیه این ارتباطات در نظر گرفته شده و همین که حالا تصمیم گرفته بین سیستم دیونیزوسی و آپولونی ذهن خود، تعادل برقرار کند و شعر بنویسد، جای امیدواری‌ست.

تیمارستان

از این‌که فقط خودم، برای خودم دلم می‌سوزد
دلم می‌سوزد!
و این‌که همه‌ی دوستانم نقشه‌ای برایم کشیدند که از
جغرافیا هم بزرگ‌تر بود
خواب می‌بینم که دوستانم چقدر دشمنانه سرم را به طاقی
کوبیدند که طاق نداشت!
بدبختی‌ام آن‌قدر برعکس است
که کسی را که دوستمش دارم، دوستمم ندارد!
و آن‌ها که دوستمم دارند، دوستمشان ندارم
و اگر این کودکی‌های زبان‌گیر سراغم را نگیرند
چکار کنم‌ها را چکار کنم؟!
و دخترهایی که شماره‌ام را اشتباهی می‌گیرند، همه آشنایند!
نمی‌دانندم! بلدم نیستند که سگی در سینه‌ام پنهان کرده‌ام تا
مبادا غریبه‌ای بخواهد با خدایم بازی کند!
مرا فلانی‌ها که می‌خندند، در سرم استخوان می‌اندازم و
فقط سگ سینه‌ام است که پارس می‌کند
و زن‌ها آینه‌ام می‌شوند وقتی می‌خندندم!
می‌گویم دروغ می‌گویند، مگر چه عیب دارد آدم خودش را
دوست داشته باشد؟!
اما مگر می‌شود آینه را شکست تا نبینی!
این‌جا اردوگاه پاپتی‌هاست خودم!
چقدر دلم برای خودم می‌سوزدهایم می‌سوزد!
همه این‌ها را می‌توانند بفهمند وقتی پشت پنجره‌ی
تیمارستان‌تان آه می‌کشم
خانم دکتر و شوهرت!

مهدی معظمی



نقد و بررسی

قدرت زبانی آن چیزی‌ست که در خدمت شعر و زیبایی باشد. شعرت متاثر از شعرهای رضا براهنی‌ست و سعی کردی در بازی‌های زبانی که در شعرت آمده از روش او پیروی کنی در حالی‌که باید بدانی او با جسد زبان کشتی می‌گیرد، یعنی هر بلایی بخواهد سر زبان می‌آورد، با آن وارد دیالوگ نشده و عشق‌ورزی نمی‌کند و این مساله در متن تو هم اتفاق افتاده است. حال نشان می‌دهم چگونه می‌توان از طریق همین شعر وارد محدوده‌ی زبانی شده و با آن عشق‌بازی کرد؛ یعنی نحو (syntax) را به نفع شعر شکست، به تأویل‌پذیری آن افزود و جهان تازه‌ای را در شعر تولید کرد. درواقع این‌گونه آثار، از جمله شعر خود براهنی از چنین معضلی رنج می‌برند و وقت خوانش‌شان، مثل همین شعر، مدام حس ادیت داری. شعر را بررسی می‌کنیم:

«از این‌که فقط خودم، برای خودم دلم می‌سوزد»

این سطر، بیان‌گر است و علی‌رغم ادعای زبانی مطلقن زبانی نیست و می‌توان آن را به این صورت ویرایش کرد:

«فقط خودم برای خودم می‌سوزد»

این ویرایش، تأویل ایجاد می‌کند و زبان را از شرّ حمالی و سطر را از شلختگی نجات داده و در سطر بعدی ایجاد لحن می‌کند: «دلم می‌سوزد».

«و این‌که همه‌ی دوستانم نقشه‌ای برایم کشیدند که از جغرافیا هم بزرگ‌تر بود»

دوباره سطرت بیان‌گر شده، زبان نثرگونه و روتین است و این زبان در کوچه و بازار هم همین کاربرد را دارد.

ویرایش پیشنهادی:

«دوستانم نقشه‌ای کشیدند برایم
که از جغرافیا هم بزرگ‌تر بود»

یا این سطر بیان و اجرای خوبی ندارد:

«خواب می‌بینم که دوستانم چقدر دشمنانه سرم را به طاقی کوبیدند که طاق نداشت»

تو می‌خواهی فرافکنی کنی ولی به سمت بیان داستانی و سانتی‌مانتال می‌روی.
ویرایش:
«آن‌ها سرم را به طاقی کوبیدند که طاق نداشت»
«بدبختی‌ام آن‌قدر برعکس است
که کسی را که دوستمش دارم، دوستمم ندارد!»
سطر اول اجرای خوبی دارد، اما در سطر بعدی کارکرد دست بردن در نحو زبان بیش‌تر می‌تواند در خدمت شعر باشد، البته این سطر هم دارای بیان خوبی‌ست ولی می‌توان آن را به سمت بهتری برد.
ویرایش:
«بدبختی‌ام آن‌قدر برعکس است
که آن‌که دوستم دارم، دوستش ندارد»
این‌جا نیازی به «دوستمش دارم، دوستمم ندارد» نیست. می‌توانی بهتر از این فرافکنی کنی و در نحو، دست ببری، مثل براهنی زبان را جسد فرض نکنی و به‌طور تصنعی مرا می‌شنوم را می‌شنومم ننویسی. بهتر است بگویی: «که آن‌که دوستم دارم، دوستش ندارد» و اگر خوب دقت کنی می‌بینی که با عوض شدن افعال در این سطر، ایهام هم تولید شده و در عین‌حال منجر به نوعی «نارسیسیم» یا «آن‌دیگری‌پنداری» می‌شود.
«و آن‌ها که دوستمم دارند، دوستمشان ندارم»
باز هم شاهد انبارکردن زبان هستیم. به‌جای آن می‌توانی خیلی راحت بنویسی:
«و آن‌ها که دوستشان دارند، دوستم ندارم»
با تغییر این سطر یک اتفاق زبانی می‌افتد که با تیزهوشی در خدمت شعر قرار می‌گیرد.
«و اگر این کودکی‌های زبان‌گیر سراغم را نگیرند
چکار کنم‌ها را چکار کنم؟»
ویرایش:
«حالا اگر این کودک زبانش بگیرد چکار کنم؟
چکار کنم‌ها را چکار کنم؟»
«و دخترهایی که شماره‌ام را اشتباهی می‌گیرند، همه آشنایند»

ویرایش:
«دخترهایی که هی شماره می‌گیرند اشتباهی
آشنایند»
«نمی‌دانندم! بلدم نیستند که سگی در سینه‌ام پنهان کرده‌ام تا
مبادا غریبه‌ای بخواهد با خدایم بازی کند»
تو این‌جا تم را می‌کُشی.
ویرایش:
«بلد نیستند سگی در سینه‌ام پنهان
مبادا غریبه‌ای بخواهد با خدا بازی»

«مرا فلانی‌ها که می‌خندند
در سرم استخوان می‌اندازم و فقط سگ سینه‌ام است که پارس می‌کند»
این سطر بسیار لکنت دارد.
ویرایش:
«مرا فلانی‌ها که می‌خندند
استخوان می‌کارند در سرم
تا سگ سینه‌ام پارس کند در آینه»
چرا در آینه؟ چون شعر در انتها به آن رجوع می‌کند.

«می‌گویم دروغ می‌گویند
مگر چه عیب دارد آدم خودش را دوست داشته باشد؟!»
این‌جا منطق زبانی را به‌هم می‌ریزی و با بیان واضحات، دست خودت را رو می‌کنی.
در ادامه می‌خوانیم:
«اما مگر می‌شود آینه را شکست تا نبینی!
این‌جا اردوگاه پاپتی‌هاست خودم
چقدر دلم برای خودم می‌سوزدهایم می‌سوزد!
همه این‌ها را می‌توانند بفهمند وقتی پشت پنجره‌ی تیمارستان آه می‌کشم
خانم دکتر و شوهرت»
اصلن نباید این تیمارستان را بیاوری و خودت را لو بدهی؛ یعنی ۴ سطر آخر شعر کاملن حشو است. شعر معاصر

فارسی دیگر شاعر کم‌هوش نمی‌خواهد بلکه به شاعر باهوش و تکنیکال نیاز دارد.

ویرایش پایان‌بندی شعر:

«مرا فلانی‌ها که می‌خندند
استخوان می‌کارند در سرم
تا سگ سینه‌ام پارس کند در آینه
زن‌ها آینه‌اند وقتی می‌خندندم
مگر چه عیب دارد آدم خودش را دوست کند؟
چقدر دلم برای خودم می‌سوزد می»

این مهم است که شعر، اوج و فرود داشته باشد و این ویرایش به تو نشان می‌دهد که چگونه شعر را به اوج برده



و سپس آن را رها کنی، رفتار تو با زبان مانند منازعه با یک جسد است و این شعر مثل اشعار براهنی اصلن زبانی نیست. نمی‌توان شلخته‌نویسی را بازی زبانی خواند بلکه برخورد تیزهوشانه و زنده با زبان، بازی زبانی‌ست؛ آن دسته از منتقدانی هم که می‌گویند شعر براهنی زبانی‌ست، اصلن درکی از بازی زبانی ندارند و آن را صرفن به شکستن نحو تقلیل داده‌اند و نمی‌بینند که چنین شاعرانی زبان را می‌کشند. البته شاید کارهای جالبی هم با زبان کرده باشند ولی در اغلب موارد ناموفق بوده‌اند.

تو بدون تمهید، وجه عینی و کارکرد نمی‌توانی بنویسی «می‌بینمم، می‌شنومم»، این ترکیب‌ها زیبا نیستند. باید دقت کنی کجا زبان به تو جواز می‌دهد که از قواعد و دستور آن فراروی کنی یا کجا هوشمندی به خرج بدهی تا از آن زیبایی بسازی. من در نحو شعرت دست بردم، ویرایش من را با شعر خودت قیاس کن. شاعر باهوش کسی‌ست که زبان را در جای خود استفاده و از نحو فراروی کند و آن را به نفع زیبایی و شعر، بشکند.

حال ببینیم در ویرایش پیشنهادی چه اتفاقی افتاده است. من از نوع نحوی که خودت به‌کار برده‌ای، استفاده می‌کنم و رد زبانت را می‌گیرم، با این تفاوت که در آن هوش می‌گردانم و حتی با اعمال چند تکنیک ساده سعی می‌کنم به متنات شعریت ببخشم.

ویرایش نهایی

«فقط خودم برای خودم می‌سوزد
دلم می‌سوزد
دوستانم نقشه‌ای کشیدند برایم
که از جغرافیا هم بزرگ‌تر بود
آن‌ها سرم را به طاقی کوبیدند که طاق نداشت
بدبختی‌ام آن‌قدر برعکس است
که آن‌که دوستم دارم، دوستش ندارد
و آن‌ها که دوست‌شان دارند دوستم ندارم
حالا اگر این کودک زبانش بگیرد چکار کنم؟
چکار کنم‌ها را چکار کنم؟
دخترهایی که هی شماره می‌گیرند اشتباهی آشنایند
بلد نیستند سگی در سینه‌ام پنهان
مبادا غریبه‌ای بخواهد با خدا بازی
مرا فلانی‌ها که می‌خندند
استخوان می‌کارند در سرم
تا سگ سینه‌ام پارس کند در آینه
زن‌ها آینه‌اند وقتی که می‌خندندم
مگر چه عیب دارد آدم خودش را دوست کند؟
چقدر دلم برای خودم می‌سوزد می»

ترجیع در انتها، فرم شعر را می‌بندد. ویرایش من هم پراکنده است ولی در عین‌حال نسبت به متن اصلی طبیعی‌تر است، اگر دوباره این شعر را ادیت کنم آن را تبدیل به شعر می‌کنم ولی حالا با توجه به شعر و زبانی که استفاده کردی آن را ادیت کردم. اگر تو می‌خواهی شعر زبانی بنویسی، باید از این فرهنگ تبعیت کنی و دچار تصنع نشوی. اغلب فکر می‌کنند اگر فقط دیونیزوسی بنویسند شعرشان حسی‌تر است ولی این‌طور نیست. زبانی نوشتن، شلخته‌نویسی نیست و منجر به عدم تاویل‌پذیری نمی‌شود بلکه برعکس، در شعر زبانی، ما خصلت تأویل‌پذیری و چندگانگی شعر را بالا می‌بریم. این‌که آدرس بدهی و همه‌چیز را تشریح و توصیف کنی درست نیست، زیرا شعر، تک‌تأویلی و بحرانی می‌شود.

معنا چیست؟ بسیاری می‌گویند ما شعر بی‌معنا می‌نویسیم! چنین گزاره‌ای احمقانه است چون هیچ‌گاه در هیچ کجا شعر بی‌معنا اتفاق نمی‌افتد. متن بی‌مفهوم وجود دارد ولی متن بی‌معنا هرگز به وجود نمی‌آید. شعر نامفهوم داریم چون فهم، رابطه‌ی مستقیمی با ذهن و دیتاهای مخاطب دارد. خواننده اطلاعاتی دارد و با توجه به آن‌ها، متن نویسنده را مفهوم می‌کند. پس مفهوم، سیال است اما معنا در متن هست. هر نشانه‌ی موجود در اثر، هرچه که باشد، معناساز است. حال بعضی معناها گاهی خلاق و چندگانه‌اند و در برخی مواقع نیستند. بنابراین می‌توان به‌جای گفتن این‌که متن ما معنا ندارد، گفت قابلیت فهم آن پایین بوده و به سمت‌های نامفهوم می‌رود.

نحو زبان چیست؟ ما اجازه داریم در شعر نحو را بشکنیم اما باید ایجاد زیبایی کند و این دست بردن در نحو زبان نباید منجر به تصنع شود. همین عارضه در دهه‌ی هفتاد رخ داد، ما بسیار فریاد زدیم و تمامی مصاحبه‌های آن دوران من جهت مخالفت با این اتفاق بود؛ یعنی در سال ۷۲ یا ۷۳ من و عده‌ای دیگر این جریان را شروع کردیم و در حالی‌که بسیاری بازی زبانی را به شکل کلاسیک و با توجه به اشعار حافظ و شاعران سبک هندی انجام می‌دادند، ما آن را اُلترا کردیم؛ یعنی بازی زبانی شعر من یکی منحصر به نحوشکنی نبود بلکه نحوشکنی تنها زیرمجموعه‌ای از بازی زبانی در شعرم محسوب می‌شد ولی چون این شکل از بازی زبانی (شکستن نحو و تولید تصنع) سطحی بود بنابراین ژورنالیسم ایرانی فقط آن را می‌دید و تصور می‌کرد بازی زبانی همین است و آن را موکد می‌کرد. علت چه بود؟ چون در شعر زبانی دو مؤلفه وجود دارد: «قدرت زبان» و «زبان قدرت». بعضی شعرها به زبان قدرت کمک می‌کنند و در جهت آن هستند ولی بعضی اشعار، پیرو قدرت زبان هستند؛ یعنی قدرت زبان کمک می‌کند تا جلوی زبان قدرت بایستی. به‌عبارت دیگر شعر خلاق و زبانی می‌تواند بر زبان روزمره و در نتیجه فرهنگ تأثیرگذار باشد. معمولن جوامع توتالیتر که با سنت و رفتارهای کلاسیک ارتباط دارند و آن را برجسته می‌کنند، از تغییرات تازه در زبان روزمره هراس دارند که پیش‌تر در این باره مفصل بحث کرده‌ام و می‌توانید آن را در مجله فایل شعر مطالعه کنید.



دکمه

سال‌هاست شلوار آدم‌ها
از دکمه افتاده است
در خیابان... اداره...
در جنگل... بی آر تی...
تو از وجودِ سه نقطه‌ها
به خنده‌های مشکوک می‌رسی
من به اشک‌های قطعی نیامده
از آغاز عشق در وجودم
به هیچ جانور نخی نداده‌ام
که بی‌دکمه‌ام کند
تو هَم مانندِ خیلی‌ها
تَوهُم لذت گرفته‌ای
که هم‌پای موش‌ها
دزدکی می‌چرخی
و به هر سوراخ سر می‌زنی
بیچاره کِرْم‌های دلم
چقدر شبانه گریخته‌اند از خوک‌ها
و ریزشی نمی‌بینی
آهای سه نقطه‌های بی شلوار
اگر جیب‌هایتان پیدا
بپرسید یارانه‌ی یورشی‌ها...
نه امان از زبانِ بریده
یارانه‌ی رویشی‌ها آیا قطع می‌شود؟

علیرضا مطلبی



نقد و بررسی

سال‌هاست شلوار آدم‌ها
از دکمه افتاده است

شعر آقای مطلبی با تمهید خوبی شروع شده و در عین‌حال یک اتفاق را نشان می‌دهد، اما باید دید که این اتفاق در سطرهای بعدی چگونه اداره شده است و سرنوشت این دکمه‌ای که از شلوار افتاده و این‌جا شاعر آن را به بیانی معکوس درآورده به کجا ختم می‌شود.

در خیابان... اداره...
در جنگل... بی آر تی...

این شعر کوتاه است و معمولن در شعر کوتاه با ساختاری متمرکز طرفیم، اما فوکوس شعر کجاست؟

تو از وجود سه نقطه‌ها
به خنده‌های مشکوک می‌رسی
من به اشک‌های قطعی نیامده

چرا و با چه تمهیدی از سه نقطه در اداره، خیابان و... استفاده شده است؟ آیا هدف نشان دادن سانسور بود یا عدم توانایی در ایجاد تمرکز متنی؟ رابطه‌ی معنایی بین این سطرها کجاست؟ چه رابطه‌ی علت و معلولی بین آن‌ها وجود دارد؟ به این پرسش‌ها در ادامه شعر باید پاسخ دهد.

از آغاز عشق در وجودم
به هیچ جانور نخی نداده‌ام
که بی‌دکمه‌ام کند

اگر وجه عینی این سطرها را بررسی کنیم، وقتی به جانوری نخ بدهی باید دکمه‌ی تو را بدوزد اما تو گفته‌ای: «بی‌دکمه‌ام کند»، درست است که منظورت از نخ دادن تداعی تصویری ذهنی‌ست (نخ دادن به معنی توجه کردن)، اما نخ دادن جنبه‌ی عینی هم دارد و اگر منظورت نخ دادن به یک زن باشد او هم باید دکمه‌ی افتاده‌ی تو را با این نخ بدوزد. تو باید به سمتی بروی که هر سطر از شعرت به سطر بعدی‌اش مرتبط باشد و در نهایت به ساختار معنایی برسد.

تو هم مانند خیلی‌ها
توهم لذت گرفته‌ای

این‌جا از «تو» استفاده شده و با سطر «تو از وجود سه نقطه‌ها» ربط پیدا کرده اما این گزاره در خدمت شعر نیست.

که هم‌پای موش‌ها
دزدکی می‌چرخی

این موش‌ها به دکمه، نخ، سوزن و شلوار آدم‌ها چه ربطی پیدا می‌کنند؟

به هر سوراخ سر می‌زنی
بیچاره کرم‌های دلم

(«کرم‌های دلم» چه نقشی در این‌جا ایفا می‌کند؟)

چقدر شبانه گریخته‌اند خوک‌ها

(پای خوک را هم وسط کشیده‌ای)

آهای سه نقطه‌های بی‌شلوار
اگر جیب‌های‌تان پیدا
بپرسید یارانه‌ی یورشی‌ها...

(این سطر بدل به شعار شده است)

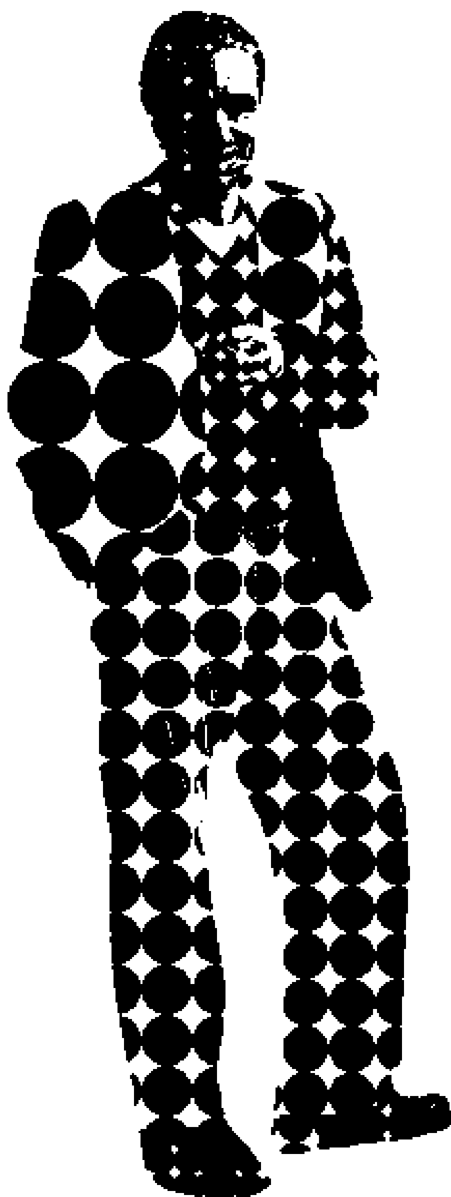
نه امان از زبان بریده
یارانه‌ی رویشی‌ها آیا قطع می‌شود؟

همان‌طور که گفتم شعر خوب شروع شده اما می‌توانست در جهت بهتری حرکت کند. شاعر باید نسبت به جهان و پیرامون خود، مسئولیت داشته و این مسئولیت حتی در شعرهای عاشقانه هم می‌تواند دیده شود؛ تو از گزاره‌هایی پراکنده استفاده کرده‌ای که در خدمت شعر نیست. شعر تو کوتاه است اما در آن هیچ فضایی بسته نمی‌شود و ما در نهایت، به نتیجه مطلوبی نمی‌رسیم. با این‌که از مثال‌ها و فضاهای زیادی در شعرت استفاده کرده‌ای اما ایده و یا فکر جدیدی در آن طرح نمی‌شود. اگر می‌خواهی یک شعر سیاسی یا اجتماعی بنویسی باید به اندازه‌ی کافی شفافیت تصویری ایجاد کنی؛ منظورم این نیست که از اصطلاحاتی مانند زنده باد و مرده باد استفاده کنی بلکه باید این فضاها را بسازی. تو ناگهان به «آهای سه نقطه‌های بی‌شلوار» می‌رسی و این یعنی افسار شعر از دستت در رفته، نتوانستی خوب اداره‌اش کنی و در نهایت به مناظره‌های انتخاباتی و یارانه‌ها و مزخرفاتی که با آن‌ها سروکله می‌زنید رسیده‌ای، یادت باشد استفاده از کلماتی مثل: «آهای» یا «همچنان که» متعلق به دهه‌ی پنجاه بوده و دیگر در شعر امروز پاسخ‌گو نیست. از سه نقطه استفاده کرده‌ای، این‌که سه نقطه سه جمله است یا سه حرف و همان‌طور که قبلن اشاره کردم مربوط به مقوله‌ی سانسور است مشخص نیست، زیرا عملن از این سه نقطه کار نکشیده‌ای، مسئولیت شاعری این است که هر حرفی داری باید آن را به هیئت شعر دربیاوری و روی تک تک کلماتی که آورده‌ای کار کنی.

تو دو سطر درخشانی را که در شروع شعرت آمده، خراب کرده‌ای و جای این‌که روی این دو سطر تمرکز کنی، حرکتش بدهی و مثل وبا در سراسر شعرت پخشش کنی تا همه‌ی کلمات را واگیردار کند، در ادامه با آوردن سطرهایی پراکنده (در خیابان... اداره... و...) شعرت را به بی‌راهه هدایت کرده‌ای. شاید جنگل به موش و خوک ربط داشته باشد اما نقش بی آر تی چیست؟ اداره چه کاربردی دارد؟ چرا حرف‌هایت در شعر پاسخی نمی‌گیرد؟

بعد هم می‌رسی به «از آغاز عشق در وجودم»: در یک شعر ابژکتیو که تصاویر خیلی راحت به اکران در می‌آیند و وجه بیرونی دارند، استفاده از سطری ذهنی جز این‌که تمرکز مخاطب را به هم بزند، چه کمکی به شعر می‌کند؟ می‌توانستی با یک سطر فاصله و سپیدخوانی به این سطر برسی: «به هیچ جانور نخی نداده‌ام» که البته این سطر دچار سکته شده و بهتر است به این شکل اجرا شود: «به هیچ جانوری نخ نداده‌ام».

در سطرهای بعد هم که گفته‌ای: «تو هم مانند خیلی‌ها/ توهم لذت گرفته‌ای» درواقع از گزاره‌های شعری استفاده نکرده‌ای، این‌ها جنبه‌ی توضیحی دارند، شعر تو همه چیز را نشان می‌دهد اما ناگهان در دام توضیح افتاده و افت می‌کند. کلمات در شعر تو از عهده‌ی نقش خود برنیامده و منفعل باقی می‌مانند، در ظاهر شعر تو متنی اعتراضی‌ست اما در فضای شعرِ اعتراضی، کلمات باید اکتیو باشند، شعرهای دهه‌ی پنجاه پر از اعتراض است ولی هیچ‌کدام



شعر نیست، زیرا اغلب شعاری بوده و شعر را به مثابه یک ارگان و ساختار ارائه نمی‌دهد، سطرها در آن‌جور شعرها باهم ارتباطی نداشتند و شعر در نهایت به ورطه‌ی شعار می‌افتاد، حالا اغلب آن شعرها فراموش شده‌اند زیرا فاقد ساختار بودند. در حالت کلی، شعر تو که دو سطر اولش بیان استعاری دارد، در ادامه بدل به سطرهای توضیحی می‌شود و به فضایی شعاری رسیده و شکست می‌خورد. اما چطور می‌توانی شعرت را بدل به شعری موفق کنی؟ با تمرکز و درمانِ سطرهای شعرت، به پیام هر سطر و رساننده بودن آن فکر کن، اگر رسانش هر سطر را مورد تحلیل ساختاری قرار بدهی به جواب می‌رسی؛ مثلن سطر: «از آغاز عشق در وجودم» و دو سطر بعدش نه تنها ارتباط معنایی با هم ندارند بلکه خودشان را رد هم می‌کنند. اگر مخاطبت باهوش باشد برای رسیدن به جواب، سطرها را بررسی خواهد کرد، اما سطرهای تو پراکنده‌اند، ممکن است سطری زیبا هم داشته باشی ولی این کافی نیست زیرا شعر باید در کلیت خود، پاسخ‌گو باشد. اگر شعرت را دوباره بخوانی و هر سطر را بشکافی متوجه ضعفات می‌شوی. باید سخت بگیری که وقتی قرار شد کتابی از تو چاپ شود این کتاب پر از شعر و شعور باشد، شعور به معنی حرف‌های فلسفی نیست، منظورم این است که تو باید از پس شعرت بربیایی و همان‌طور که پیش‌تر گفتم شعر عاشقانه‌ات هم حتی باید شعوری و دارای مسئولیت باشد؛ یعنی هر کلمه به بقیه‌ی کلمات پاسخ دهد و جملات و سطربندی‌ها دست به دست هم داده و با هم دیالوگ خلاق داشته باشند. تو در قبال شعرت مسئولیت داری و باید بلد باشی آن را به بهترین نحو ممکن ارائه بدهی.

شارژ

دو شاخه در دلم
و شادی‌ام توی شارژ
به صد که می‌رسد
برق از سر زنی می‌پرد
که مثل شاتره زیر دست
ریز ریزم می‌کند
و می‌ریزدم در آشی
که می‌پزد برای آقا
آقایی که زبان‌ش زخم می‌زند
پیش از آن‌که ریزترم کند
زیر دندان کرم خورده‌اش
و زن که زندگی می‌کند توی قابلمه
لم می‌دهد به چارشانه‌ترین خانه
موهاش را شانه می‌کند
و همچنان که دارد می‌دهد لب
پوست لبم را می‌کنم
مثل شورتی زخمی
پرتش می‌کنم
ولی باز می‌شنوم
صدای زنی را
مردانه‌تر از خانه
نکن پدرسگ!
من این‌جا توی آش   زاییده‌ام
نوزادم
مثل برق
هی قطع می‌شود و هی وصل
خوش آمدی دخترم
به دنیای بین دو دندان
خوش آمدی





فاطمه قهرمانی

نقد و بررسی

شعر فاطمه قهرمانی درحال پیشرفت است؛ هم از لحاظ اجرا و هم از حیث درون‌متنی. نوشتن چنین شعرهایی سخت است چون هم زبان، پخته و جاافتاده است و هم محتوای خوبی دارد. آشپزخانه در شعر زنان ایرانی نقش بارزی دارد. آن‌ها در دهه‌های شصت و هفتاد، به ابژه‌های خانه و آشپزخانه در اشعارشان بسیار می‌پرداختند و فاطمه قهرمانی این تم را در شعر اخیرش به خوبی دفرمه کرده است. مثلن «فرشته ساری» در یکی از شعرهایش تصویر زیبایی خلق می‌کند:

«آفریقا زیر دوده‌ی قابلمه
سیاه می‌شود»

این شعر در رده‌ی ادبیات فمینیستی و اعتراضی زن‌خواهانه قرار می‌گیرد که به دنبال برابری‌ست. درواقع شاعر به خود آشپزخانه هم اعتراض دارد و این حیطه و نگاه فمینیستی بسیار خوب و لازم است. به‌نظر من وقت آن شده که زنان ایرانی حتی مادرانگی (به تعبیر ژولیا کریستوا) را دفرمه کرده، از آن پرده‌برداری کنند. به زن ایرانی می‌گویند تو مادری یا از دامن زن، مرد به معراج می‌رود و از این طریق، او را فریب می‌دهند. اگر از دامن زن، مرد به کمال می‌رسد، پس خود زن چه؟ این‌ها سوژه‌های اعتراضی هستند که شاعران زن می‌توانند به آن‌ها بپردازند. مادرانگی مختص زن نیست و مرد هم می‌تواند مادر باشد.

«دوشاخه در دلم
و شادی‌ام توی شارژ
به صد که می‌رسد
برق از سر زنی می‌پرد
که مثل شاتره زیر دست
ریزریزم می‌کند»

این دوشاخه در دل و شارژ شدن‌اش از شادی و به صد رسیدن (فول شدن) یعنی انگار به نقطه‌ی جوش آب می‌رسد و به‌همین خاطر برق از سر آن زن می‌پرد، چون

جوش آورده است. این زن کیست که راوی را مثل شاتره زیر دستان خود ریزریز می‌کند و در آشی می‌ریزد که آقای خانه هنگام رسیدن به خانه قرار است آن‌را بخورد؟

«و می‌ریزدم در آشی
که می‌پزد برای آقا
آقایی که زبانش زخم می‌زند»

او در حالی‌که مشغول خوردن آش است، مرتب غرغر می‌کند، یاوه می‌گوید و زخم زبان می‌زند.

«پیش از آن‌که ریزترم کند
زیر دندان کرم خورده‌اش»

این آقا که زن وقت خود را صرف رسیدگی به او و آشپزی برایش می‌کند، حال می‌خواهد خود زن را ریزریز کند.

«و زن که زندگی می‌کند توی قابلمه
لم می‌دهد به چارشانه‌ترین خانه»

زن که از کارهای خانه خسته شده، به همسرش که غذایش را خورده است، تکیه می‌دهد و باز باید سرویسی دیگر ارائه دهد و این‌بار از لحاظ جسمی ارضایش کند. درواقع این‌جا مرد خانه‌ی زن است و تکیه‌گاهش.

«موهاش را شانه می‌کند
و همچنان که دارد می‌دهد لب»

برای او عشوه می‌آید و آماده می‌شود تا جسم او را سیر سازد.

«پوست لبم را می‌کنم»

حال راوی- شاعر پوست لبش را می‌کند؛ یعنی حرص می‌خورد که چرا این زندگی به اصطلاح مشترک و ارائه‌ی سرویس، فقط یک‌طرفه است؟ انگار فقط یک نفر در حال زندگی کردن و لذت بردن از آن است.

«مثل شورتی زخمی
پرتش می‌کنم
ولی باز می‌شنوم
صدای زنی را
مردانه‌تر از خانه»

مثل شورتی پرتش می‌کنم، استعاره‌ی جالبی است. زنی که آن همه خدمت کرده و مظلوم واقع شده، خودش هم



استتیک مرد را پذیرفته و درواقع اوست که مرد را می‌سازد؛ یعنی اگر جامعه‌ای مردسالار است، مشکل از زن‌های آن‌جاست که خودشان مردانگی را طلب کرده‌اند و زیر بار این همه ظلم و ستم می‌روند. به‌عبارت دیگر ضد زن‌ترینِ ایرانی‌ها، خود زن‌ها هستند زیرا اوامر مرد را بدون چون و چرا اجرا می‌کنند. مثلن تئاتر و سینمای ایران را ببینید؛ زن‌ها زیر چادر و روسری و نقاب، استتیکی مردانه را نمایش می‌دهند، یعنی اولین کسی که به سینمای زنانه خیانت می‌کند، زن ایرانی‌ست چون تحت این پوشش، قبول نقش می‌کند و زیر بار هر ذلتی می‌رود.

«نکن پدرسگ!»

این عبارت خطاب به تمام زن‌های هنرمند و هنرپیشه و به‌طور کلی زنان ایرانی است، زیرا با تمکین و تن دادن به سنت، فرهنگ مردانه را گسترش می‌دهند.

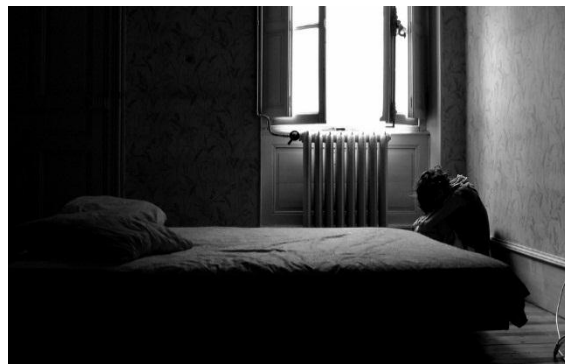
«من این‌جا توی آش زاییده‌ام
نوزادم
مثل برق
هی قطع می‌شود و هی وصل
خوش آمدی دخترم
به دنیای بین دو دندان
خوش آمدی»

شعر با تعلیقی مناسب به پایان می‌رسد. این شعر زیباست و درون محکمی دارد. این‌چنین شعرهایی دقیقن آن‌هایی هستند که باید نوشته شوند و من در ادبیات فارسی کنونی، شعری مانند این سراغ ندارم که هم‌زمان اجرای خوب، محتوای اعتراضی و جهان‌ساز داشته باشد و شاعر بتواند بین مؤلفه‌های آن ارتباط مناسب ایجاد کند.

اتاق

آبستن نیست هیچ اتفاقی در من
که رخت برکنم
و بشویم دست
از خانه که به جانم افتاده
و آرام بگیرم دست سفر
تا خراب نشود سرم تنهایی
که هم‌اتاقی من است
روبه‌روی شعر
ردیف می‌کند شام
می‌پزد فیلم
تعارف می‌کند سیگار
و با آن‌که لب نمی‌زنم به مشروب
مثل مادر که به دارو می‌خورم
می‌خورم که بیفتم به خواب
و قطاری که نمی‌برد مرا
ببرد
تا بشویم دست از خانه
از خراب
از هم‌اتاقی
که دست شسته از من
و بگیرم دست سفر

مصطفا صمدی



نقد و بررسی

شعر مصطفا صمدی با یک تمهید شروع می‌شود: «آبستن نیست هیچ اتفاقی در من» اما من پیشنهاد می‌کنم که بگوید:
«آبستن هیچم
«که رخت برکنم
و بشویم دست
از خانه که به جانم افتاده»

در سطر «از خانه که به جانم افتاده» سه هجای کوتاه (نـه، که و به) پشت سرهم قرار گرفته‌اند و همین خـوانش شعر را مشـکل و دچـار لکنـت مـی‌کنـد کـه خیلـی راحـت بـا جابه‌جایی کلمات و دست بردن در نظام هجاها مـی‌تـوان این مشکل را حل کرد؛ «از خانه که افتاده به جانم».

«و آرام بگیرم دست سفر
تا خراب نشود سرم تنهایی
که هم‌اتاقی من است»

ترکیـب «دسـت سـفر» وجـه عینـی نـدارد و بایـد از ایـن ترکیب‌های تصنعی و نئوکلاسیک دوری کنیم.

با توجه به این‌که مرکز شعر سفر و تنهـایی اسـت و سـعی شده که این تنهایی با ابژه‌ها نمایش داده شود، پس نبایـد از ترکیب‌هایی مثل «دست سفر» استفاده شود.

«که هم‌اتاقی من است
روبه‌روی شعر
ردیف می‌کند شام
می‌پزد فیلم
تعارف می‌کند سیگار»

در ایـن قسـمت، تنهـایی بـه خـوبی بـا تشـخیص (personification) نشان داده می‌شـود امـا کلمـه «تنهـایی» نباید استفاده می‌شد، زیرا خود این شعر بیـان تنهـایی‌سـت، پس نیاز نیست که آن را اعلام و فاش کنیم.

و با سطرهای
«ردیف می‌کند شام
می‌پرد فیلم

تعارف می‌کند سیگار
و با آن‌که....»

تنهایی نشان داده می‌شود و شاعر سعی می‌کند بگوید هم-زمان که آشپزی می‌کند فیلم هم می‌بیند تا تنهایی به اکران برسد و سیگار هم خودش را تعارف می‌کند و با آن‌که اهل مشروب نیست مثل مادرش که دارو می‌خورد، مشروب می‌نوشد تا خوابش ببرد.

«و قطاری که مرا نمی‌برد
ببرد»

در این سطر جای «و» بهتر است از «تا» استفاده شود و «ببرد» که تقطیع افقی شده است، در یک سطر به‌طور جداگانه بیاید.

«تا بشویم دست
از خانه
از خراب
از هم‌اتاقی
که دست شسته از من
و بگیرم دست سفر»

پایان شعر با سطر «بگیرم دست سفر» بسیار کلیشه‌ای و کلاسیک اجرا شده است. به‌نظر من این اثر از آن دسته شعرهایی‌ست که باید با یک تصویر درخشان تمام شود.

در کل، شعر بدی نبود و من از بیان هنرمندانه‌ی تنهایی که از طریق سیستم جانشینی و کارکرد دگرگونه واژه‌ها به-وجود آمده، لذت بردم. به عبارتی بدون این‌که شاعر از تنهاییِ خودش بگوید، خود شعر این تنهایی را نمایش می‌دهد. البته با حضور کلمه «تنهایی» در این شعر موافق نیستم، زیرا شعر تنهایی را اکران داده است و نیازی به توضیح آن ندارد.



خالی

دنبال یکی می‌گردم
که جای خالی‌ت را خالی کند
و حالم را که از این خراب‌تر نمی‌شود عالی
مثل روزی که دست هیچ سوراخی نخورده بود به کف
که خالی کند لیوان‌ام
جیب‌م
بعد هم پیدا کند خانه خالی
آن‌قدر خالی بسته‌ای
که راهی نرفته برگشتم
مثل چک‌های بد حساب
و حالا که دختر همسایه پا داده
مثل انگشت به حلقه‌ام
حلقی نمانده صداش
چقدر در این خالی
نیستی که بمانی
تا مثل...   هرچه حالا
خودم را نمالم به جایی
مثل بختی که پس‌ات زده باشد   برگشتی
حتی حرف‌های نگفته را هم گفتی
و چون اسم کوچکم چنان رفتی
که در این سطر   از حرف خالی‌ام
از بس خرابم   عالی‌ام
و مثل جنگ، شهر را به‌هم زده‌ام
که از خانه بیرون بزنم
دنیا از تو خالی‌ست
و هیچ اندازه‌ای دیگر پرم نمی‌کند
کاش اشکی بیاید و خالی کند این مرداب

مثل سربازی که برنگشته باشد از جنگ
نه می‌آیی
نه می‌آیی
ما را گرفته‌ای
ول کن هم که نیستی
بروی اصلن بگذاری بروی
تا یکی بیاید جای خالی‌ت را خالی
و بطری دیگری
برای حالم چاق کند

آمنه باجور

نقد و بررسی

شاعر به‌خوبی توانسته از زبان کار بکشد و همین باعث شده خواننده بی هیچ سکته و مکثی شعر را مثل یک جمله بخواند.

«دنبال یکی می‌گردم
که جای خالی‌ت را خالی کند
و حالم را که از این خراب‌تر نمی‌شود عالی»

در ابتدای شعر به درستی فعل «کند» حذف به قرینه‌ی لفظی شده است که این قضیه به اجرا و حسیت اثر کمک کرده.

«مثل روزی که دست هیچ سوراخی نخورده بود به کف
که خالی کند لیوانم»

شاعر در این قسمت توانسته است که تصویر جالبی از لیوان ارائه بدهد؛ درواقع آمنه در این شعر، تک‌بعدی نگاه نکرده و علاوه بر اجرا به سایر عناصر شعری هم اهمیت داده است.

«بعد هم پیدا کند خانه خالی
آن‌قدر خالی بسته‌ای
که راهی نرفته برگشتم
مثل چک‌های بد حساب»

مرکز واژگانی این شعر، کلمه‌ی «خالی» است و هر سطر، «خالی»گردانی شده است؛ یعنی از لحاظ زبانی و فرم، با

کلمه‌ی «خالی» در متن بازی شده که به معناسازی و تخیلِ مخاطب کمک می‌کند.

«و حالا که دختر همسایه پا داده
مثل انگشت به حلقه‌ام
حلقی نمانده صداش»

در این قسمت مشاهده می‌کنیم که چگونه شاعر با کلمه‌ی حلقه و حلق، بازی زبانی کرده است.

«چقدر در این خالی
نیستی که بمانی
تا مثل...   هرچه حالا
خودم را نمالم به جایی
مثل بختی که پس‌ات زده باشد   برگشتی
حتی حرف‌های نگفته را هم گفتی
و چون اسم کوچکم چنان رفتی
که در این سطر   از حرف خالی‌ام
از بس خرابم   عالی‌ام
و مثل جنگ، شهر را به هم زده‌ام
که از خانه بیرون بزنم
دنیا از تو خالی‌ست
وهیچ اندازه‌ای دیگر پرم نمی‌کند
کاش اشکی بیاید و خالی کند این مرداب»

چیدمان مصوت‌ها، صامت‌ها و هجاگردانی نیز با نظم و قدرت به نفع فرم اجرا شده است.

«نه می‌آیی
نه می‌آیی
ما را گرفته‌ای
ول کن هم که نیستی
بروی اصلن بگذاری بروی»

همچنین در این قسمت شعر، نمونه‌ی جالب دیگری از لحن‌گردانی را می‌بینیم.

«مثل روزی که دست هیچ سوراخی نخورده بود به کف
که خالی کند لیوانم
جیبم
بعد هم پیدا کند خانه خالی»

در این بخش، تصویر اروتیکی ایجاد می‌شود که شاعر می‌توانست در جای دیگری نیز از آن استفاده کند، اگرچه از نگاهی دیگر، این سطر مانند نتی است که در یک سمفونی تک افتاده که آن هم می‌تواند در نوع خود زیبا باشد.

«تا یکی بیاید جای خالی‌ت را خالی
و بطری دیگری
برای حالم چاق کند»

همچنین پیشنهاد می‌کنم که شاعر آخرین فعل (کند) را هم به قرینه‌ی لفظی حذف کند تا زبان شعر زیباتر شود.

در جمع‌بندی باید گفت که این شعر نمونه مناسب یک اجرای متعالی است. درواقع اجرا به سمتی می‌رود که کلمات به یکدیگر پاسخ می‌دهند و منطق زبانی شعر به گونه‌ای است که کلمات مثل توپ به یکدیگر پاس داده می‌شوند و حرکت می‌کنند و فرم شعر ساخته می‌شود.




۴
داستان کالجی

اشتیاق

مهدی قاسمی

غلط‌خوانی تذکرةالاولیا

ذکر ابو سلیمان دارائی قدس الله روحه

احمد حواری که مرید او بود گفت: شبی در خلوت نماز می‌کردم و در آن میانه راحتی عظیم یافتم. دیگر روز با سلیمان گفتم. گفت ضعیف‌مردی ای که تو را هنوز خلق در پیش است تا در خلا دیگر گونه‌ای و در ملا دیگر گونه.

اشتیاق

سرم را گذاشته است روی پاهایش و موهایم را نوازش می‌کند. احساس دل‌نشینی‌ست. به خودم که می‌آیم نزدیک اذان شده است. سریع دوش می‌گیرم و لباس‌هایم را تنم می‌کنم. بی آن‌که کسی بفهمد از خانه خارج می‌شوم. امسال محرم عجب شوری در محله به راه افتاده! در بین راه حاج آقا را می‌بینم.

ـ سلام احمد جان، حالت چطوره؟

ـ سلام حاج آقا! خدارو شکر می‌گذره.

ـ خب الحمدللّه! امشب مراسم داریم. بعد نماز بمون.

ـ حتمن حاج آقا.

ـ راستی تو سبیل هاتو می‌زنی؟ ناسلامتی تو الگوی بقیه بچه‌های بسیجی!

ـ نه به خدا حاج آقا! فقط با قیچی روش و کوتاه کردم!

ـ انشالله که همین طوره!

قدم‌هایم را یواش‌تر می‌کنم تا از من دور شود.

ـ احمد کجا می‌ری؟ الان نماز شروع می‌شه.

ـ شما برید. الان می‌آم. باید وضو بگیرم.

میل به تجربه ی آن حس دل نشین دوباره به سراغم آمده! به سمت خرابه‌ی پشت مسجد می‌روم.

هیچ‌کس نیست. نماز در حال اقامه است.

انتظار

سمیه ابراهیمی

تمام کوچه را برف پوشانده بود. انگار هنوز یخ همسایه‌ها باز نشده که بریزند بیرون و رد پای‌شان مثل کلاغ ، زمین را لکه‌دار کند. ملینا بعد از پنج دقیقه انتظار، همان‌طور که زیر لب غرغر می کرد به راه افتاد: «عه؛ این دختره ی تنبلم همه‌ش دیر می‌کنه، یه‌بار نشد بیام ببینم منتظر من مونده.»

بیشتر از چند قدم جلوتر نرفته که صدای سوتی ریز از پیچ تند کوچه برای لحظه‌ای میخ‌کوبش کرد. این ترس لعنتی همیشه کار دست‌ش می‌داد و همین باعث تحمل کردن آدم بی‌خیالی مثل سارا با آن همه شلختگی ش می‌شد؛ راه مدرسه هم که طولانی! ریشوی قد بلندی نزدیک شد و با سوت کش‌داری از بالا تا شصت پای ملینا را برانداز کرد:

ـ عجب تیکه‌ای، بیا دهنم آب افتاد جووو...

ادامه‌ی حرفش لای آب‌دهانی که قورت داد گم شد. به طرف ملینا خیز برداشت، برقی که از چشم هاش در تن دخترک می‌ریخت پر از اشتیاق بود و لب‌هاش که حالا جمع شده تا ماچ آب‌داری نثارش کند ملینا را مثل موشی مجبور به عقب‌نشینی کرد. با چشمانی گرد شده برگشت و با تمام قوا شروع به دویدن کرد. رنگ‌ش پریده بیشتر از زنجیری می‌ترسید که با لودگی دور انگشت‌های کلفت آن مرد می چرخید. پالتوی بلندش دست‌وپاگیر بود و چندبار زمینش زد؛ زمین هم که پای کار افتاده؛ لیزا!

ـ هااا؛ چته جیگرم؟ بیا بابا نترس؛ لولو خورخوره که نیستم فقط یه‌ذره برام بزنی بسمه بیاا این را دفعه ی سومی که ملینا زمین خورد از پشت سر شنید. نگاه تیزی به عقب کرد؛ آن شلوار باد کرده نشان می‌داد که درست و حسابی داغ کرده وسط آن همه برف، دست‌بردار نبود و پا جای قدم‌های ملینا می‌گذاشت. دخترک دم به گریه بود و قبل از این‌که خودش را جمع کند، مردک کنارش ایستاده درآورده بود.

ـ سارا تو رو سپرده به من، جیییگرر...

خطوط درهم

ناهید کیانی

شب است و حالا که دارم این حرف‌ها را می‌نویسم، نوشته های روی دستم، خطوط بی‌معنی و خنده‌دار؛ شبیه مسیر حرکت جانوری شده که کور است و در نهایت درماندگی دست و پا می‌زند. لاک‌های روی ناخن‌هایم خش دارد و زیبایی دستانم را کهنه می‌کند. سرم سنگین شده و بوی نفت در همه جای آن شنیده می‌شود. زمان به کندی می‌گذرد، مثل ظهرهای تابستان که در آن آدامس ریخته باشند. گوش‌هایم مدام قطع و وصل می‌شوند. مرگ این‌جا نشسته و دارد نقاشی های اجق وجق روی تن کرخت شده‌ای می‌کشد و از زشتی‌اش خنده‌اش می‌گیرد. بچه توی اتاق بازی می‌کند و با خودش حرف می‌زند. چقدر دلم می‌خواهد بخوابم، آن‌قدر که از گرسنگی بیدار شوم.

کودک به عروسک‌اش فحش می‌دهد و می‌گوید: «خیلی پررویی، ساکت شو!». فکر می کنم به در اتاق و چراغی که باید نور بیشتری می‌داشت. به شمع آبی نیم‌سوخته نگاه می‌کنم که دراز به دراز سرش را توی پارافین پنهان کرده است و در گوشه‌ی اتاق بغض‌هایش ماسیده. همین چند وقت پیش بود که بهش گفتم: «مثل روشن کردن شمع توی اتاق روشن. مثل روشن کردن شمع توی اتاق روشن؟» و بعد همه چیز لخته شد؛ لبخندها، نگاه ها و حرف ها همه بوی نم می داد. آن بعد از ظهر هیچ‌گاه به پایان نرسید. مرگ حالا داشت سرش را می‌خاراند و بی‌علاقه به کودک خیره شده بود. «من» آن‌جا داشت شمع را لای انگشت‌هایش فشار می‌داد. ریزه‌های پارافین می‌ریخت روی زمین و اشک‌ها بی‌نظم و داغ، فرش را خیس می‌کرد. سوت می‌زدم و لب‌هام را تکان می‌دادم تا صداهای جدید از دل تاریکی دربیاید. کودک شمع را روشن کرده بود و روی دیوار سایه‌بازی می کرد و با سایه حرف می‌زد. سایه برای او، از من و مرگ باورپذیرتر بود. زمستان بود و مه همه جا را سفید کرد بود. چه دنیای قشنگ و مبهمی! دست‌هایم توی جیبم بود و تندتند قدم برمی‌داشتم تا شاید به سفیدی مطلقی که از دور می‌دیدم برسم و در آن غرق شوم. کودک تقریبن داشت می‌دوید و باید قبل از رسیدن به مدرسه، سپیدی را در آغوش می‌گرفت. سنجاق موهایم را باز کرده و در شمع فرو بردم و آرام آرام خودم را در مه دفن می‌کنم. الهام مرا صدا می‌زند: «هی ، صب کن. یواش‌تر، صب کن منم بیام.» اما نه، در نباید باز شود. کودک با دست هایش کبوتری را به پرواز درمی‌آورد و تمام فضای اتاق را زیر بال‌هایش می‌گیرد. سفیدی دستم را می‌سوزاند و پیش از آن‌که کسی وارد اتاق شود، شمع را خاموش می‌کنم. مرگ می‌خندد.



خلسه

عباس صادقی

فرم گردنش، مثل پیچ‌وخمِ جاده‌های رامسر، می‌توانستی بپیچی از این استخوان به آن غضروف، بعد هم زبانت را مثل جارو بکشی تا برسی به گوش‌هاش که بوی خاک خیس خورده ی شمال می داد و دست ببری لای موهاش، وای! انگار که رفته ای توی دلِ جنگل های رشت. سرت را فرو کنی توی موهاش و ببینی که یکهو خودت را وسط باد تابستان وِل کرده‌ای و ناگهان برسی به نرمی گوش‌هاش، وای نگو که محال است مزه اش را بچشی و از خودت به بی خودترین شکل ممکنِ خود نرسی. من می گویم کسی را که دوست داری با صدای بلند بگو. اگر بخواهم می توانم برسم به استخوان پشت گردن و یکهو بروم توی خلسه. خلاصه طنازی به این نازی آخر چرا باید در خانه توی بدنش حبس باشد؟ زن باید این‌طوری باشد، طوری هوایی که بلند بخندد، بلند گریه کند، اما یواش و آرام توی گوش ات بگوید: عباس، عزیزِ من، بیا برویم توی خودمان... برویم... توی... خودمان...

سپید لاکوی

پویا اکبر نژاد

چند سالی این حوالی نبودند، نمی‌دانم پدرش چه غلطی کرد که مجبور شدند برگردند روستا.
لاکردار بدجوری روی مخم رفته بود، هیچ رقم پا نمی‌داد و مثل سگ مرا دنبالش می کشاند، هر وقت هم بی‌خیال می‌شدم، یک لبخند ژکوند تحویلم می‌داد و لب‌های سرخش حریص‌ترم می‌کرد، لامصب آن‌قدر جذاب بود که نمی‌شد ازش دل کَند.
البته یک‌بار توی شهر دیدمش، با بچه‌های مدرسه دنبالش رفتم، هرچه تیکه بلد بودم بهش انداختم؛ اما سفت می کرد و تو نمی‌رفت.
ـ خانومی یه پا می‌دی به جانباز؟
بی انصاف پا نمی داد. مال من که نمی شد باید حرکتی پیاده می‌کردم.

از روش بلند شدم، از خون خبری نبود؛ دوباره مرده بود ، طفلی!



بازی

ساحل نوری

بچه‌ها گُل کوچَک بازی می‌کردند، یکی‌شان که تـک افتـاده بود، دیوارها را خط‌خطی می کرد و زیرزبانی بقیه را فحـش می‌داد.

ـ چرا بازی‌ش نمی‌دین؟

ترسیدند، یکی که تخس‌تر بود گفت:

ـ ما با دخترا بازی نمی‌کنیم!

ـ اشکالش چیه؟

ـ دخترا نُنرن!

دخترک گچ توی دست‌ش را پرت کـرد سـمت پسـربچه و یک تفِ خوشکل هم نثارش کرد و دِفرار.

ـ یه قدم وردارین به ننه باباهاتون میگم چـه گهـی تحویـل جامعه دادن.

دخترک حالا که چند متری دورتر شده بود برگشت و یـک شیشکی هم گذاشت تَنگ تُفی که کرده بود و رفت.

خاله نیره آن سال ها معروف بود بـه دسـت گیـری از مـردم بدبخت بیچاره، شصت و چهار پنج ساله بود و در محلـه ی قدیم روی اسمش قسم می خوردند. حالا که از کار افتاده و جفت پاهاش برای خرید یک کیلو گوجه هـم راه نمـی داد، آدم های محل تصمیم گرفته بودند روزی یکی از بچه هـا را بفرستند تا کارهایش را انجام دهند.

ـ واسه‌تون سیب زمینی پیاز خریدم.

ـ الهی خیر از جَوونیت ببینی.

چادر گل گلی ش را دور کمر بسته و چارقـد سـفید را دور صورت بی رنگ‌اش که چین خورده بود مثل دامـن طـوری گره زد که حتی یک نخ از موهای سفیدش پیدا نبود.

ـ ننه دیدی آدم بعضی وقتا چیزای عجیب غریب می‌زنه بـه سرش، امروز دلم بدجور هوس سیگار کرده، یه دونه داری بِم بدی؟ چن بار دیدمت که داشتی یواشکی پشـت دیـوار، سیگار دود می‌کردی.

با ولع پک می‌زد و دودش را فوت می‌کرد بیـرون، جـوری که آرزو داشتم زمان در آن ثانیه بایستد، من و خالـه نیـره و دود سیگار. پستونام تازه جوونه زده بود که ممد قنـاری راه افتاد دنبالم از سر کوچه هی لُغز می خوند تا ته کوچه، نگـو داداشم که از اونورا می گْذَشت مارو دید و فک کرد بـا هـم سروسری داریم. اول تا می خورد کتکم زد بعدشـم رف در خونه ممد و جوری زدش که گوش چپش تا دم مـرگ کـر بود. خلاصه نشوندنم پای سفره عقد، هنوز فـرق شـوور و با عروسک نمی‌دونسـم کـه مـادر شـوور و خـوار شـوورم افتادن به جونم و هر چی لایق هفت جـد و آبادشـون بـود بارم کردن و جای شوور یه بچه گذاشتن تو دامنم.

چشم‌هایش را ریز کرده بود و به سـقف نگـاه مـی کـرد، آه بلندی کشید و گفت: ننه یکی دیگه بِم میدی؟

برایش آتش زدم.

ـ توی بیست سالگی عینهو قرص ماه بودم بَـروروییـی واس خودم پیدا کردم.

نگاهی به من انداخت و ادامه داد:

به الانم نیگا نکن شدم عین سگ پیر اسهالی، بچه رو که ور می داشتم از در خونه می زدم بیرون از سُپُور محل گرفته تـا اون دُکـتُرش چِشِشُـون پـیِـّم بـود و در گوشـم وز وز می کردن. ممد قناری که حالا دیگه واسه خودش حاج ممد شده، نمی دونـم کـدوم خیـر ندیـده ی خدانشناسـی بهـش رسوند که مَردای محل تو گوش زنت لیچار می گن و اونـم کر و کر می خنده، ایشالا خیر نبینه، من کی هِر و کر کردم!؟

هق هق‌اش بند نمی‌آمد، با گوشه‌ی چادر، چشم‌های ریزش را که حالا دیگر خط شده بود پاک کرد.

ـ اگه اذیت می‌شی بقیه‌ش رو نگو.

ـ چشت روز بد نبینه اومد خونه و گرفتم زیر مُشْد و لگـد، بعدشم پرتم کرد ور دلِ ننه بابام و رفت یه زن دیگه گِـرف که شد مادر بچه م. عـین یـه زنـدونی تـا وقتـی کـه بـودن نمی تونسم نفس بکشم بعدشم کـه مـردن و ارثـم رو دادن، منم همه‌ش رو دادم بدبخت بیچاره‌های محل. دلم به هیچی خوش نیس ننه، جز به این‌که از لای اون پنجره، دزدکی بـه این دختربچه نیگا کنم، اما اون که نمی‌دونه.

نقطه‌ی سیاه

ساحل نوری



چشم‌هایش را بست و خیره شد به رگ‌های پشت پلک‌هاش، حالا جهان رنگ دیگری داشت. پرتوهای نور یکی پس از دیگری به دور هم می چرخیدند، یکی شان جدا شد، می خواست برود، همیشه باید یکی باشد که معادلات را به‌هم بریزد. از بازی خسته شد. چشم هایش را باز کرد و خیره شد به نقطه ی سیاهی که روی دیوار جا خوش کرده بود. نقطه ی سیاه بزرگ شد مثل جهان و حالا زل زد به چشم‌هاش، نمی‌دانست چه اتفاقی دارد می‌افتد. جهان که خلق شد یخبندانی همراهی‌ش می‌کرد. سرما که از بین رفت، موجوداتی پدید آمدند، برخی شان ادعا کردند که از نقطه‌ی سیاه فراتر رفته و او را دیده اند و این‌گونه پیروانی به‌هم زدند، تعالیمی برای رسیدن به جهان بعد از جهان سیاه وضع کردند و حکم راندند. موجودات، جهان سیاه را فراموش کرده و محو رویای جهان دیگر شدند، برایش دعا و نذر کردند، جنگیدند، به هر قیمتی شده آن را می‌خواستند، حتی آن هایی را که نمی‌خواستند مجبور کردند، به جان یکدیگر افتادند، جنگ‌های بسیاری کردند و نقطه سیاه را به آتش کشیدند و سرانجام همه ی آنها از بین رفتند. چشم‌هایش درد گرفت، پلک هایش را روی هم فشار داد، انگشت اشاره اش را با آب دهانش خیس کرد دستش را دراز کرد و نقطه‌ی سیاه را از روی دیوار سفید پاک کرد. انگار هیچ وقت آن‌جا نبوده. چشم‌هایش را بست و بازی جدیدی را با نورهای رقصان پشت پلک‌هاش آغاز کرد.

ترس

امین فلاح

هنوز به مدرسه نرفته بودم که چو انداختند هر کس فکر بد کند سنگ می‌شود، من تمام تلاشم را کردم فکر نکنم اما نمی‌شد، دست خودم نبود. یک‌بار وقتی زن همسایه‌مان جیغ و داد می‌کرد دنبال صدا رفتم. اکبر آقا دستش را دور کمر صغری که مثل سنگ بالا و پایین می شد انداخته بود و با مهارت خاصی عقب و جلو می‌کرد. خواستم نزدیک‌تر شوم و کمکی به صغری کنم دیدم خودم هم دارم سنگ می شوم. آن قدر ترسیده بودم که پا به فرار گذاشتم. در گوشه ی حیاط تا می توانستم خودزنی کردم تا کیرم دوباره مثل اولش شد. یک هفته نگذشته بود که دوباره همان صداها آمد، نزدیک درشان که شدم دیدم صغری این‌بار مچاله شده و من و اکبر آقا هم سنگ، دوباره به گوشه‌ی حیاط رفتم و شروع به خودزنی کردم. یک سالی که اکبر آقا و زنش همسایه مان بودند کارم شده بود یواشکی تا جلوی درشان رفتن و خودزنی کردن. بزرگ‌تر که شدم دنیای واقعی آدم ها مجازی شد. اکبر و زنانش داخل یک گروه سکسی، عشق‌بازی می کردند و من هم برای تماشا یواشکی وارد می شدم. قبل از ورود هم اسمم را تغییر می‌دادم مثل پسر شجاع، وقتی هم اکبر کارش را می‌کرد، سراغ یکی از عضوها می‌رفتم و شروع می‌کردم به خودزنی.



بهرام ما

مریم ناصری

ذکر احمد حرب قدس الله روحه

آن متین مقام مکنت، آن امین و امام سنّت، آن زاهد زهاد، آن قبله ی عُبّاد، آن قدوه ی شرق و غرب، پیر خراسان، احمد حرب رحمته الله علیه، فضیلت او بسیار است.

۱

نقل است که احمد همسایه ای گبر داشت، بهرام نام. مگر شریکی به تجارت فرستاده بود. در راه آن مال را ببردند. خبر چون به شیخ رسید مریدان را گفت: برخیزید که همسایه ی ما را چنین چیزی افتاده است، تا غم‌خوارگی کنیم اگر چه گبر است، همسایه است.

۲

بهرام تذکره الاولیاء را بست و بخاری را روی درجه‌ی چهار گذاشت تا مغازه گرم‌تر شود. مطمئن بود چه کسی دزد اجناس است. دلش کسی مثل احمد حرب را می‌خواست تا به غم‌خوارگیش بشتابد.

نمی‌دانست چطور ثابت کند. به هر کسی که فکر می‌کرد شاید بتواند کمک کند، زنگ زد. قول هایی هم گرفت. اما دلش گواهی بد می داد. فکرهایش را با علامت هایی روی برگه ای نوشت. یک سری اسم هم ردیف کرد. از یک اسم به اسم دیگر فلش زد. اما تمام گمانش پیش احمد گچ‌کار بود. زیر لب هی می‌گفت:

ـ کار خودشه. می‌دونستم آخر سر زهر خودش رو می‌ریزه.

نشست و باز تذکره الاولیاء را باز کرد. شاید الهامی بگیرد و خواند: چون به سرای او رسیدند بهرام آتش گبری می سوخت، پیشباز دوید، آستین او را بوسه داد. بهرام را در خاطر آمد که مگر گرسنه‌اند و نان تنگ است تا سفره بنهم.

غروب که شد، به سهراب گفت:

ـ من می رم خونه حواست باشه. درا رو خوب قفل کن و زودتر هم بیا. نمون تا آخر شب این شاید بخواد یه زهر دیگه بریزه! مادرتم دلش شور می‌زنه. می‌شناسیش که!

سهراب متعجب پرسید:

ـ کی بابا؟ مگه می‌دونی دزد کیه!؟

جوابی نداد. فقط زل زد به صورت سهراب. پشت لباش گرد نازکی از ذغال نشسته بود. گردن لاغرش شانه هایش را باریک تر نشان می داد. فکر کرد حتمن چند سال دیگر که استخوان ترکاند، شبیه پدرش می شود. گویی برای اولین بار بود که پسرش را این‌طور نگاه می‌کرد. دماغ عقابی سهراب، او را برد به نوجوانی خودش.

کوچه های خاکی سرچشمه. مشتی که یک غروب به دماغ احمد زده بود و خونی که از لوله های آن شره می‌کرد. آن وقت‌ها هنوز احمد ترکه‌ای، نوچه‌ی اسمال یه‌کت نشده بود که پانزده سال برود آب خنک‌خوری.

صدای خروسی سهراب پدر را به دکان برگرداند.

ـ بابا چیه؟

ـ هیچی، استغفرالله! من رفتم زودتر بیا.

در راه به حرف بهرام گبر فکر کرد و با خودش گفت، خوب شد که این هم فقط نصف جنسا رو برده.

در حیاط را که باز کرد اختر را دید که موبایل به دست داشت به کسی فحش می‌داد.

ـ چی شده؟ با کی بودی؟

ـ هیشکی بابا؟ نفهمیدم کی اومدی؟

ـ میگم به کی داشتی فحش می‌دادی؟

ـ بابا یه دقیقه امون بده. خواهر احمد از خارج اومده. می‌گه می‌خوایم بیایم سهراب رو ببینیم. منم گفتم غلط کردین. برین قانون رو بپرسین. دست از سرمون وردارید دیگه. ایکبیری می گه می خواد ببینه برادرزاده‌ش شبیه باباشه یا نه!

شبلی

ملیکا مصدقی

تحریفاتی از تذکره الاولیاء عطار نیشابوری

۱

ذکر شیخ ابوبکر شبلی رحمةالله علیه

نقل است که او بس نمک در چشم می‌کرد. او را گفتند: آخر تو را دیده به کار نیست. گفت: آن چه دل ما را افتاده است، از دیده نهان است.

و کسی گفت: که چون است که تو را بی آرام می بینیم، او با تو نیست و تو با او. گفت: گر بودمی با او بودمی؛ ولیکن من محوم اندر آنچه اوست.

۲

خم شد، لب‌هایش را به گوش‌های مرد نزدیک کرد و آرام گفت: شبلی!

لرزه ای خفیف به جانش افتاد و رویش را برگرداند، نفسی عمیق کشید و موهای بلندش را که روی صورتش ریخته بود، بو کرد! شبلی دور تا دور اتاقش را نگاه کرد، وحشیانه پرده‌ها را کنار می‌زد و اتاق را می‌گشت، زن مستانه خندید. شبلی سرش را فشار داد.

ـ کجایی رابعه؟

بدنش گر گرفته بود، دستش را به دیوار روبه‌رویش زد و پیشانی‌ش را به آن چسباند و تا چهار با شک شمرد، بعد لب‌ش را خورد؛ دستش را هم.

ـ شبلی!

چیزی درونش را گرم کرد، از پیشانی‌اش عرق می‌ریخت، باید سریع به خانقاه می‌رسید اما صدای زن دیوانه‌اش کرده بود، برگشت. زن که پشت سرش ایستاده بود، خندید خندید، می‌چرخید و مرد هم!

رابعه با لباسی بلند و سفید گوشه ی اتاق ایستاده بود و موهایش را می‌بافت.

شبلی دستپاچه گفت: رابعه، کتابم کو؟

رابعه گفت: دیشب کنار تخت گذاشتی اون‌جاست.

شبلی دستی روی صفحه‌ی کتاب کشید و هم‌زمان رابعه را هم نگاه کرد، موهایش بافته شده بود، لبخند زد و نفسی عمیق کشید.

ـ رابعه کجا می‌ری؟

ـ باید برم، صبح شده اهالی بیدار می شن... می گن خوبیت نداره!

ـ چی خوبیت نداره؟

رابعه خودش را به شبلی چسباند و دست‌هایش را به موهای بلند شبلی گره زد آرام آن‌ها را کشید.

ـ آخ، رابعه دیوونم نکن!

بوسه‌ای روی گونه‌هایش زد.

ـ نمی‌دونم شبلی، فقط می‌گن خوبیت نداره، می‌رم.

دندان‌هایش را روی هم فشار داد و کتاب توی دستش را به کناری انداخت و لرزید. نگاهی به ورق‌های کتاب کرد نگاهی به شبلی، آرام گفت: باز هم خواهم آمد.

شبلی رویش را برگرداند، در اتاق بسته شد. موهای توی صورتش را کنار زد و آرام لبخندی زد در اتاق بسته بود. آرام روی تخت خوابید و لباس بلند سفیدش را کمی بالا زد دستش را روی بدنش سر می‌داد گیج می‌شد گاهی خودش را صدا می‌زد و گاهی رابعه را! به نفس‌نفس افتاده بود هرچه بیش‌تر ادامه می‌داد، تشنه‌تر می‌شد دستی که نبود حلقه شد و خواهش‌ها شروع اما او بیش‌تر می‌خواست، خودش هم. لب هایش را تر کرد، ادامه‌ی پیرهنش بود که از تن بیرون می‌کشید، رابعه را. نفسی عمیق کشید و دست‌هایش را رها کرد هنوز نفس‌نفس می‌زد. موهایش را بالای سرش جمع کرد، بی حال‌تر از آن بود که آن انبوه بلند سیاه‌رنگ را ببافد. صفحه‌ای از کتابش را کند و خودش را تمیز کرد. خوابش گرفته بود، دستش را مکید، همان‌طور که رابعه! کاغذ را که خواست کنار رابعه های زیر تخت پرتاب کند، چشم‌اش به یک جمله ی آن افتاد، لبخندی زد:

«من محوم اندر آن‌چه اوست! من محوم اندر آن‌چه اوست!»

قالی‌خوانی

مریم ناصری



مامان می گوید، چهار پنج ساله بوده که فهمیده بعضی از قالی ها دهان دارند، از همان وقت به آنها حساس شده. از روی بافت و رنگ و لعاب شان داستان می بافد و می فهمد چه کسانی آنها را بافته‌اند. مثلن فکر می کند قالی های روشن و ابریشمی با رنگ های شاد را دختران ترگل ورگلی بافتند که می خواستند با پولش جهیزیه بخرند و با هر ریشه‌ای که می‌زدند، یاد آغوش جوانکی را مزه‌مزه می کردند. گاهی هم که می خواهد من خیالاتش را باور کنم، اول چشمکی می‌زند، بعد به گل‌بوته‌ی کوچکِ قرمزی در حاشیه‌ی باریک قالی پذیرایی اشاره می‌کند و می‌گوید:

ـ ببین، این گل از خون انگشت همون دخترک قرمز شده که حواسش رفته به بغل پسره و اونو بریده.

بعد صدایش را طوری می‌اندازد توی گلویش که انگار غمباد دارد. قالی راهرو را نشان می‌دهد و می‌گوید:

ـ آخ ، اون خرسک رو ببین. اونو زن و مردِ میون‌سالی بافتن که ناهارشون آب زیپو بوده. زنه یه بعد از ظهر روی همون تخته آبستن شد و یه روز هم پای همون دار زایید. خود مرده دستش را کرد تو بدن زنه و بچه‌ش رو کشید بیرون. با قیچی قالی هم بند نافش رو برید و گره زد. داستان‌بافی مامان که همین‌جا تمام نمی‌شود. گاهی برای یک سری از قالی‌ها اشک می‌ریزد و می‌گوید، یک سری از قالی‌ها همیشه گرسنه‌ان.

بعد از چهل و هفت سال وقتی جایی می رود که رو در بایستی دارد، چشمان گرد و قهوه‌ای‌اش را باریک می‌کند و به قالی زل می زند. می خواهد ته و توی سرنوشتش را دربیاورد. گاهی حتی عمدن یک چیزی را روی زمین می اندازد تا دستی به روی قالی بکشد و باز فلسفه ببافد. عادت کرده تمام آنها را با قالی پنج دری مهمان‌خانه‌ی کودکی اش مقایسه کند. همان که ریز بافت بوده و زمینه کرم، با نقش های گنبدی و هر چیزی که رویش می افتاده را می‌خورده. دده جانش همیشه رویش یک ملحفه ی بزرگ پهن می‌کرده تا تمیز بماند و آفتاب سفیدش نکند. وقت‌هایی که مهمان داشتند ملحفه را برمی‌داشته. خاطره اش قدیمی است، اما برای او انگار دیروز بوده و می گوید:

ـ اون اولین قالی بود که فهمیدم دهن داره.

شاهدش هم این است که در مهمانی آن روز انار و تخمه هایی که از دستش روی قالی می‌افتاده، گم و گور می‌شده. وقتی هم دست کوچکش را روی قالی می‌کشیده تا آن ها را پیدا کند و از دست چشم غره‌ی دده جانش راحت شود، هرچه می گشته، آن‌ها را پیدا نمی‌کرده. آن وقت ها دده جانش سیاهی چشمانش را ثابت نگه می داشته، ابروهایش را تا به تا می‌کرده و چند ردیف چین روی پیشانی‌اش می‌انداخته و می‌گفته:

ـ حالا ول‌کن فردا جارو می‌کنم.

اما فردا در خاک انداز هیچ تخمه و یا دانه اناری نبوده و دده به او می‌گفته:

ـ صد دفه نگفتم تخمه رو با پوست نخور رودل می‌کنی؟

همان شب دده جان برایش قصه‌ی دخترک قالی بافی را گفته که همیشه شکمش قار و قور می‌کرده. بعد از آن بوده که فهمیده قالی مهمان خانه شان را دخترکی بافته که گرسنه بوده.

جشن ملی

صائب رحمانی

همان دیشب که مرد، او را به خاک سپردیم. یا شاید بهتر است بگویم به خاکش سپردند. امروز هم به عزایش نشستند و مویه سر دادند. خانواده اش، کسانی که او را می شناختند، بقیه هم آمده بودند برای خالی نبودن عریضه؛ عریضه‌ای که همه می‌خواستند از آن سر درآورند.

ـ چی شد که مرد؟ جوون بدبخت! تازه رفته بود سربازی؟

ـ می‌گن خودشون کشتن طفلکو!

ـ چه اهمیتی داره که چه‌طور مرده، وقتی دوست داشته بمیره. پسر من می شناختش، می گه از همون اول عاشق خودکشی بود. معلوم نیس شایدم خودکشی کرده اصلن؟!

شاید به هر نوع مردنی فکر کرده بود جز این نوعش! در رفتن تیر ی در جشن ملی، تازه آن هم از دست فرمانده پادگان! اگر فرمانده چند سانتی‌متر تفنگش را کج‌تر گرفته بود، الان من به جای او کشته شده بودم. او را در تاریکی به خاک سپردیم. فرمانده پادگان هم بود.

تنهایی

مهدی قاسمی

دست و دلم به هیچ کاری نمی‌رفت. این قرص‌های لعنتی قدرت فکر کردن را از آدم می گیرند. تمام روز را یا خوابی یا پشت سیستم به فکر خوابیدنی. طرف‌های ظهر است. گوشی را نگاه می‌کنم؛ دو پیام جدید آمده.

ـ سلام

ـ تا چند ساعت دیگه میام اون‌جا.

هر کدام یکی دو ماه می‌آمدند و درد و دل می‌کردند، بعد که عاشقم می‌شدند، سریع خودشان را از بغلم جمع می‌کردند و می‌رفتند. اما این یکی ول نمی‌کرد. همه‌ش به من می‌گفت: «تو خیلی می‌فهمی و آدمُ خوب درک می‌کنی.» برای همین وقت‌های تنهایی‌ش را با من پر می‌کرد. کم‌کم داشتم به این نتیجه می‌رسیدم که من هم به او حسی دارم. در را باز می‌کنم، شتابان بالا می‌آید. خواستم آرامش کنم ولی انگار عجله داشت. گفت که تصمیم‌اش را گرفته و نمی‌تواند به شوهرش خیانت کند و رفت. اول از همه قرص‌هایم را دور می‌ریزم، کت‌ام را می‌پوشم و به سمت اولین فروشگاه راه می‌افتم. امشب باید جشن بگیرم.



حشیش

حسین محمدی



وقتی وارد خانه شد، مادرش هنوز در حیاط مشغول پهن کردن رخت‌ها روی طنابی که در وسط حیاط بود، طناب حیاط را به دو قسمت شاید نامساوی تقسیم می‌کرد. هنگام گذشتن از کنار مادرش یادش افتاد که دسته چک‌اش در ماشینش جا مانده. برگشت تا دسته چک‌اش را بردارد. دسته چک‌اش را برداشت و وارد خانه شد.

مادرش هنوز در حیاط مشغول پهن کردن رخت‌ها روی طنابی بود که در وسط حیاط بود. طناب حیاط را به دو قسمت شاید مساوی تقسیم می‌کرد. از کنار مادرش گذشت و وارد اتاقش شد. رفت سراغ کار همیشگی که نوشتن داستان بود. «وقتی وارد خانه شد، مادرش هنوز در حیاط مشغول پهن کردن رخت‌ها روی طنابی که در وسط حیاط نبود وقتی که از کنار مادرش رد می‌شد یادش افتاد که دسته چک‌اش را در ماشین جا گذاشته، برگشت تا دسته چک‌اش را بردارد که مادرش گفت: کجا؟؟

ـ دسته چکام تو ماشین جا مونده می‌رم برش دارم

ـ دسته چک؟ این‌که دست چک نداره؟ از کی و کجا دسته چک گرفته؟

دست چک‌اش را که برداشت و وارد خانه شد، مادرش هنوز مشغول پهن کردن رخت‌ها روی طنابی که در حیاط بود، از کنار مادرش گذشت و وارد اتاقش شد.»

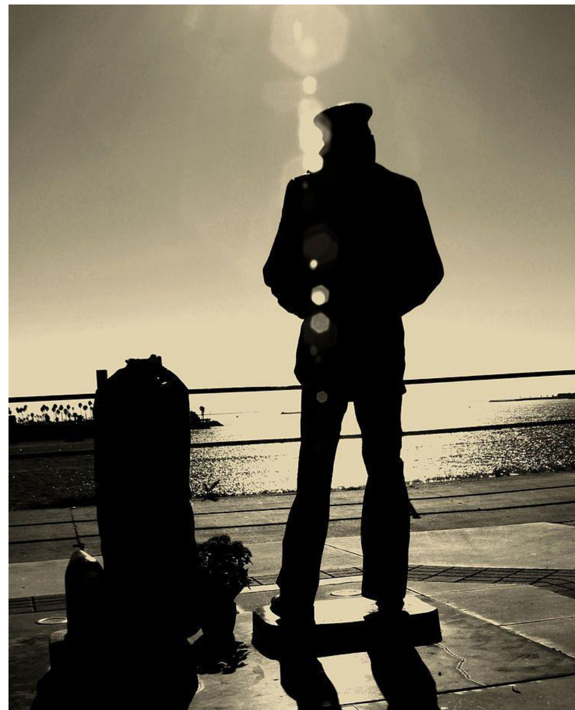
وقتی چشمان‌ش را باز کرد، مادرش را دید که در بخش مراقبت‌های ویژه بالای سرش ایستاده بود.


کارگاه داستان
۵

مقدمه

هر هفته در سوپرگروه کالج داستان جلساتی تحت‌عنوان «کارگاه داستان» برگزار می‌شود، گاهی علی عبدالرضایی در این جلسات شرکت می‌کند و به نقد و بررسی داستان‌هایی که در گروه پست می‌شود می‌پردازد. کارگاه داستان این شماره مجله فایل شعر اختصاص دارد به متن پیاده شده هفت فایل صوتی علی عبدالرضایی که در آن به تحلیل هفت داستان پرداخته است.

ملوانی دیگر



– جایی بهتر از این‌جا واسه یه قرار عاشقانه پیدا نکردی؟
– کشتی‌های قدیمی و متروکه جای دنجیه، کمتر کسی گذرش به این‌جاها می‌افته، آخه مردم فکر می‌کنن این کشتیا جای ارواحه.
– عجب
– اینو ملوانا چو انداختن
– حداقل تمیزش می‌کردی، نیگا کن، همه جارو گردوخاک و تارعنکبوت گرفته، آخه چطور می‌تونی تو همچین جایی با یه زن...
– سخت نگیر، انقدرام بد نیس. عوضش صدای مرغای دریایی نمی‌ذاره صدامون رو کسی بشنفه.
– توام برا هر چیزی یه دلیل می‌یاری.
– بیا ببین برات چی آوردم
– بازم شکلات فندقی؟ همون مارک؟! فقط بلدی از اینا بخری؟
- دوست داشتی که؟
– آره اما به قول بابام تکرار، دشمن علاقه‌اس.
– رنگ زرورقشو دوس دارم مثه موهات تو آفتاب برق‌برق میزنه.
– راستی چرا رو بازوت لنگر خالکوبی کردی؟
– لنگرها رو دوس دارم. می‌شه راحت جمعشون کرد و راه افتاد، من از یه‌جا موندن بدم می‌آد.
– از با یکی موندن چی؟
– از با تو موندن هرگز
– اگه گفتی دلم می‌خواد رو اون یکی بازوم چی خالکوبی کنم؟
– نه، چی؟
– یعنی نمی‌تونی حدس بزنی؟
– خجالت بکش، این‌جوری که نیگام می‌کنی حس می‌کنم چیزی تنم نیس. من یه زن شوهر دارم.
– شوهردار؟! برا این حرفا دیر نشده؟!
– چاره‌ای نیس، همیشه یه جوری دیر می‌شه.
– بیا فرار کنیم.
– به کجا؟
– هرجا باشه.
– می‌تونم پسرم هم بیارم؟
– نه
– چرا؟
– خب .... راستش .... راستش....
– راستش چی؟
– اون .... اون....
– اون چی؟
– اون پسر من نیس!
– پسر من که هست، مگه نگفتی دوستم داری؟
–چرا ولی بزرگ کردن بچه یه مرد دیگه... خب برام سخته... می‌فهمی که؟
– آره می‌فهمم.
– هی، ما دوباره بچه‌دار می‌شیم.
– ما؟
– آره ما
– ولی بین ما همه چی تموم شد

– از کی؟
– همین الان.
– ولی من دوستت دارم دیوونه
– شوهرم بیشتر دوستم داره
– از کجا می‌دونی؟
– گفتی بچه یکی دیگه رو بزرگ نمی‌کنی.
– آره، هیچ مردی نمی‌کنه.
– ولی...
– ولی چی؟
– ولی شوهر من کرد.
– یعنی ... یعنی می‌خوای بگی.
– درست فهمیدی، تام پسر ادوارد نیست.
– یعنی تو...
– عزیزم تو تنها ملوان جذاب شهر نیستی.

احسان رضایی

نقد و بررسی

اول از همه باید بگوییم که داستانت تمهید و فضای توصیف ندارد و آن را با دیالوگ اجرا می‌کنی. تفاوت دیالوگ و مکالمه چیست؟

تفاوت بین دیالوگ و مکالمه بسیار مهم است. اما متاسفانه نویسنده‌های ایرانی به آن توجه نمی‌کنند. گفت‌وگو و مکالمه ظاهرن دو واژه‌ی مترادف‌اند که از لحاظ معنایی فرقی ندارند اما در نویسش خلاق، این دو باهم بسیار متفاوت‌اند. دیالوگ در داستان‌نویسی مثل شاه‌کلیدی در دستان نویسنده است؛ یعنی شما از آن در شخصیت‌پردازی و برای ایجاد لحن استفاده می‌کنید. دیالوگ کمک می‌کند تا طرح را به پیش ببرید، پس داستانی خوب است که دارای دیالوگی قدرتمند و در خدمت متن باشد. در چنین داستان‌هایی که نویسنده از دیالوگ برای پیش بردن طرح داستان استفاده می‌کند دیالوگ باید بتواند فضاسازی و شخصیت‌پردازی کند.

یکی از روش‌های شخصیت‌پردازی در گفت‌وگو، دقت در به‌کارگیری نوع زبان و لحن است؛ مثلن لحن یک مرد یا زن از طریق تکیه‌کلام‌هایشان قابل تفکیک است که این اتفاق در این داستان نمی‌افتد و از لحاظ زبانی هیچ فرقی بین دو شخصیتی که در حال دیالوگ‌اند وجود ندارد.

اما در مکالمه چه اتفاقی می‌افتد؟

به عنوان مثال دو شخصیت داریم که بین آن‌ها مکالمه‌ای انجام می‌شود:

– سلام
– سلام
– حالت خوبه؟
– قربونت برم

این conversation است نه دیالوگ یا گفت‌وگو که در آن ما با رویکردی متفاوت روبه‌رو هستیم و کنشی دینامیک در متن دارد مثل:

– سلام
– غلط کردی

این یعنی اتفاقی افتاده است. ما این‌جا در حال پی‌ریزی یک طرح هستیم که سیستم‌مان را آنرمال کند و روایت را به سمتی دیگر ببرد چون بخشی از داستان در همین دیالوگ اتفاق می‌افتد. مکالمه، متن را ایستا می‌کند؛ یعنی هرچه گفته می‌شود، نقشی در پیشبرد داستان ندارد و ایجاد فضا نمی‌کند. در داستان بالا دیالوگ‌ها به حدی شبیه یکدیگراند که ما هیچ فرقی بین آن‌ها حس نمی‌کنیم؛ مثلن داستان این‌گونه آغاز می‌شود:

– «جایی بهتر از این‌جا واسه یه قرار عاشقانه پیدا نکردی؟
–کشتی‌های قدیمی و متروکه جای دنجیه، کمتر کسی گذرش به این‌جاها می‌افته، آخه مردم فکر می‌کنن این کشتیا جای ارواحه.»

چرا «کشتی‌های قدیمی»؟ در زبان لوگو از این ترکیب استفاده نمی‌کنیم و به‌جای آن می‌توانی بگویی «کشتیای قراضه» یا «کشتیای کهنه». اگر می‌خواهی به زبان محاوره

بنویسی، این منطق را باید رعایت کنی. «قدیمی» معمولن در زبان لوگو کاربرد ندارد. برای مثال لحن این قسمت از متن را با لحن داستان مقایسه کنید:

«این‌جور کشتیا جای دنجیه» ببیند چقدر لحن متفاوت شد.

در ادامه:

– «عجب

– اینو ملوانا چو انداختن

–حداقل تمیزش می‌کردی، نیگا کن، همه‌جا رو گرد و خاک و تار عنکبوت گرفته، آخه چطور می‌تونی تو همچین جایی با یه زن...

– سخت نگیر، آنقدرام بد نیست، عوضش صدای مرغای دریایی نمی‌ذاره صدامون رو کسی بشنفه.»

اگر دقت کنید زبانی که برای دیالوگ استفاده می‌شود کاملن مستقیم است. البته ممکن است دو نفر همین دیالوگ را باهم داشته باشند ولی نویسنده باید با دیالوگ‌ها آدرس بدهد. بخشی از طرح توطئه این داستان خوب است و قصد دارد پندی اخلاقی هم بدهد، اما نقش عشق کجاست؟ ما دو عاشق و معشوق در این‌جا داریم و بخش اصلی داستان از این‌جا شروع می‌شود که مرد، بچه‌ی زن را که از فرزند ملوانی دیگر است، نمی‌پذیرد. اما نویسنده در همین نقطه داستان را به پایان می‌رساند.

پس یک داستان چگونه ساخته می‌شود؟ خانواده‌ای را فرض کنید که زندگی خوب و نرمالی دارند اما ناگهان دزد اموال آن‌ها را به سرقت می‌برد و زندگی از تعادل خارج می‌شود. حال پلیس باید دزد را بیابد و اموال مسروقه را به خانواده بازگرداند. رابطه‌ی این زن و مرد در اسکله یا کشتی، معمولی‌ست و متن متعادل پیش می‌رود و تازه در آخر داستان، نقطه‌ی بغرنج شکل می‌گیرد، یعنی جایی که مرد قبول نمی‌کند بچه‌ی زن را به فرزندی قبول کند، ولی درست در همان نقطه داستان تمام می‌شود. نویسنده این بغرنج متنی را حل نمی‌کند و متن را به تعادل نمی‌رساند چون داستان را دقیقن آن‌جا که تازه دارد آغاز می‌شود تمام می‌کند. انگار نویسنده نمی‌خواهد داستان بنویسد بلکه می‌خواهد پند اخلاقی بدهد. همچنین مشکل دیگری که در این داستان می‌توان به آن اشاره کرد تمهیدات ابتدایی‌ست که می‌توان آن‌ها را حذف کرد.

پس مشکلات داستان این چند مورد است:

۱– در بخش‌هایی از دیالوگ‌نویسی دچار اشتباه می‌شوی مثلن:

– اون پسر من نیست

بهتر است به این شکل نوشته شود:

– اون پسرم نیس

یعنی باید توجه کنیم که اگر قصد داریم لوگو بنویسیم، باید منطق زبانی آن را کاملن رعایت کنیم.

۲– درست در جایی داستان به پایان می‌رسد که تازه بغرنجی مطرح می‌شود و انگار روایت ناتمام ول می‌شود.

دیالوگ باید شخصیت و فرم داشته باشد. به گفت‌وگوی بین آدم‌ها توجه کنید، مخصوصن زن‌ها چون اغلب‌شان لحن و تکیه‌کلام دارند پس آن شخصیت باید در لحن و زبان ساخته شود نه در پیام و معنا. در این داستان ما با زنی عاشق‌پیشه روبه‌رو هستیم که با وجود این‌که شوهر دارد، با ملوان‌های شهر نیز می‌خوابد. این زن چرا فقط سراغ ملوانان می‌رود؟ پس شخصیت در صدا، لحن و زبان این داستان ساخته نمی‌شود؛ یعنی اگر جای دیالوگ‌های زن و مرد را عوض کنید، هیچ اتفاقی نمی‌افتد و زبان در این داستان خلاق نیست و کاملن یک وسیله است، چون تغییری در آن نمی‌بینیم و نظامش به‌هم نمی‌ریزد.

در این داستان زبان لوگو و کوچه‌بازاری‌ست و بسیار جای مانور دارد. این نوع داستان‌ها، فرمی هستند و تعلیق فرمی نیز در این مواقع ایجاد می‌شود؛ مثلن می‌توان در بین دیالوگ‌ها، گذری ایجاد کرد و فضایی ساخت که انگار با یکی دیگر در حال دیالوگ هستیم. عدم تعادل در داستان یعنی آغاز جنگ، و نویسنده نباید بی‌تفاوت از کنار آن بگذرد. البته در خاطره ممکن است چنین اتفاقی بیفتد، یعنی زن به مرد بگوید اگر فرزندم را قبول نکنی، رابطه‌ام را با تو قطع خواهم کرد. چنین چیزی ممکن است در زندگی روزمره پیش بیاید اما یک نویسنده باید تلاش کند از معمولی یک اتفاق متنی بسازد. البته نویسنده در برخی از



سطرها در دام مکالمه نیفتاده است و سعی داشته اطلاعات بدهد اما این کافی نیست. گفت‌وگو یا دیالوگ خلاق در داستان، بغرنج‌ساز است و باید به سوی عدم تعادل برود اما مولف روی زبان کار نمی‌کند و طرح توطئه را بدل به آموزه‌ای اخلاقی کرده است. یعنی چه که من با کسی که بچه‌ام را نخواهد، نمی‌مانم چون بچه برایم عزیز است. اگر کودکت را دوست داری، پس چرا عاشق دیگری می‌شوی؟ اگر واقعن آن مرد را می‌خواهی، پس چرا بی‌خیال بچه نمی‌شوی؟ این‌ها همه بغرنج و سؤال‌اند ولی ناگهان روایت در ذهن خواننده بسته می‌شود و به سرعت به آرامش می‌رسد. درست نیست در داستان از مکالمه استفاده کنیم، هرچند که در زندگی عادی چنین چیزی روتین است. پس ما از دیالوگ استفاده می‌کنیم تا از آن کار بکشیم و برای این کار نیاز به زبان، نظم، الفبا و اجرا داریم و همه‌چیز باید حساب شده باشد وگرنه طرح داستان پیش نمی‌رود. این‌ها همه نکات مهمی هستند که نویسنده‌ی حرفه‌ای باید در به کاربردن‌شان تیزهوش باشد.

تشنه



در بسته بود.

عشرت دیوانه‌ی عاقل‌تر خواب بود. سرش را از زیر پتو بیرون آورد و داد زد: صدااااای چیه؟

دیوانه‌ی دومی که دیوانه‌تر بود گفت: شُرشُر بارونه

عشرت سرش را برد زیر پتو. صدای دیگری می‌آمد.

عشرت باز داد زد: این دیگه صدای چیه؟؟

دیوانه‌ی دیوانه‌تر گفت: تشنمه

عشرت جیغ زد: الاغ صدای تشنگیته؟؟

دیوانه‌ی دومی گفت: نه. دارم خودما گود می‌کنم. بعد خندید و به دستاش نگاه کرد.

عشرت سرش را بیرون آورد وگفت: چکار می‌کنی دیوونه؟ نکن، داره خون میاد.

دیوونه‌ی دیوونه‌تر خندید و گفت: تو دلم یه کاسه درست می‌کنم. الان می‌رم زیر ناودون تا پرشه. تا دیگه تشنمم نشه.

دیوونه‌ای که از سوراخ کلید نگاه می‌کرد.

مریم ناصری

نقد و بررسی

چخوف یک جمله مهم دارد و در جایی می‌گوید: «همیشه وقتی داستانی می‌نویسم، اول و آخرش را حذف می‌کنم چون معمولن در این دو بخش من دروغ می‌گویم.» این گزاره‌ی بسیار مهمی است. آیا چخوف واقعن دروغ می‌گوید؟ منظور او از دروغ چیست؟

در شروع داستان چون نمی‌دانید داستان را چگونه اجرا کنید، پس ریسک می‌کنید. چخوف این ریسک را دروغ می‌نامد و منظور او ساختگی بودن است. آخر داستان هم سعی می‌کنید، سعی می‌کنید روایت را تمام و متن را ببندید. این‌جا چخوب اشاره‌ای دارد به عمدی که معمولن نویسنده وقت پایان دادن به روایت دارد. منظور چخوف این نیست که از داستان چیزی را حذف کنید، منظور این است که ایجاز را در داستان رعایت کنید و هر چیز اضافه را که جزو ساختار داستان نیست حذف کنید. گاهی اوقات نویسنده آن‌قدر از متن می‌زند که داستان مبهم می‌شود. باید بدانیم که ابهام در جایی مخل است و در جایی دیگر زیبا. ابهام زمانی زیباست که شما در نهایت تیزهوشی نشانه‌ها را در دل متن بکارید تا خواننده با جست‌وجو در روابط بین نشانه‌ها به تاویل برسد. گاهی اوقات نیز آن‌قدر ابهام در متن وجود دارد که حتی خود نویسنده هم نمی‌داند چه کار کرده و این صرفن به‌خاطر این است که نقشه و ایده‌ای برای آن نداشته و مخاطب حرفه‌ای هر چقدر تلاش کند، در داستان به نتیجه نمی‌رسد؛ این ضعف داستان است. ایجاز در داستان مثل راه رفتن روی طناب است.

این داستان، داستانک نیست، یک پیش‌متن است. پیش‌متنی است که نویسنده با پیشنهادهای خوب می‌تواند یک متن حرفه‌ای از آن بسازد. فضای داستان یک تیمارستان است و چند خانم هستند که یکی از آن‌ها دارد با خودش ور می‌رود (جلق می‌زند) که آن را نویسنده با بیان استعاری نشان داده است. متن صورت شعری ندارد اما تاویل شعری دارد و از این بابت داستان می‌توانست داستان خوبی باشد،

اما نویسنده همه چیز را لو می‌دهد. نویسنده می‌توانست در تمهید به جای «در بسته بود، دیوانه اول، دیوانه دوم» با چند گزاره مبهم، اما نشانه‌شناسیک فضای تیمارستان را بسازد. شما با نوع دیالوگ‌ها و چیزهایی که خودشان را لو می‌دهند می‌فهمید که با یک تیمارستان طرفید. نویسنده با «دیوانه‌ی اول، دیوانه‌ی دوم» قصد تاکید بر فضای تیمارستان دارد، حتی اگر این قصد را نداشته باشد مخاطب جز این به نتیجه‌ای نخواهد رسید، یعنی با توضیح است که تیمارستان لو می‌رود نه با آدرس دادن. چرا؟ چون نویسنده در تمهید داستان خود فضاسازی نمی‌کند. نویسنده باید تیمارستان را بسازد، تیمارستان به عنوان یک مکان، نشانه‌هایی دارد. نویسنده‌های ایرانی معمولن در مکان‌سازی، فضاسازی و شخصیت‌بخشی مشکل دارند، خصوصن در فضاهای مدرن. من نویسنده‌ی ایرانی سراغ ندارم که قادر باشد مکانی مدرن مثل فرودگاه را در داستانش بسازد، یا یک خانه‌ی مدرن، یک زندگی مدرن امروزی را بنویسد. معمولن در نوشتن از اشیای مدرن و نامیدن‌شان گیر می‌کنند. فضا باید چگونه ساخته شود؟ شما می‌توانستید با هشت جمله، از المان‌های تیمارستان استفاده کرده و فضا را بسازید. به‌جای دیوانه اول/ دوم می‌توانستید بگویید «اولی/ دومی» تا قضاوتی راجع به دیوانه بودن نباشد. من چون تیمارستان زیاد می‌روم برای بازدید، گاهی اوقات فکر می‌کنم که دیوانه‌های بسیار فیلسوفی وجود دارند، به‌خصوص این‌جا و انگار جای جهان عوض شده است؛ یعنی آدم‌های جدی و جالب در تیمارستان‌اند و دیوانه‌ها و احمق‌ها بیرون از تیمارستان زندگی می‌کنند. به هر صورت یکی از پیشنهادهایم حذف «دیوانه» است. نکته‌ی بعدی این است که فضای داستان با آدرس دادن مشخص شود. «عشرت دیوانه‌ی عاقل‌تر خواب بود» این توضیح نیز حذف شود. داستان درواقع از این‌جا شروع می‌شود:

اولی سرش را از زیر پتو بیرون آورد و داد زد: «صدای چیه؟»

دومی گفت: «شرشر بارونه»

اولی باز سرش را برد زیر پتو. اما صدای دیگری آمد.

دوباره داد زد: «این دیگه صدای چیه؟»

سومی گفت: «تشنمه»

اولی جیغ زد: «الاغ صدای تشنگیته!؟»

دومی گفت: «نه، دارم خودم رو گود می‌کنم»

بعد خندید و به دست‌هایش نگاه کرد.

(آدرس می‌دهد)

اولی: «چکار می‌کنی دیوونه؟ نکن. داره خون میاد»

(این‌جا همه چیز لو می‌رود)

و جذابیت متن در این جملات انتهایی آن است. جمله «دیوانه‌ای که از سوراخ کلید...» شعار است. من فکر می‌کنم در همین فضاها یک داستان مینیمال خوب می‌تواند با همین بیان نوشته شود. ولی این کار بسیار ابتدایی نوشته شده است. مریم تخیل خوبی دارد، کنجکاو است و جنون نوشتن دارد. در کل از این متن به عنوان پیش داستان خیلی خوشم آمد. اما آدرس‌هایی که می‌دهد خیلی توضیحی هستند. کل متن را تایید نمی‌کنم اما ایده‌ی خوبی دارد. اگر نکات را رعایت کند، از همین ایده یک داستان خوب از آب درمی‌آید.



چرخ



محکم‌تر از همیشه می‌زنم، آن‌قدر که آب از لب و لوچه‌اش راه بیفتد. باید بغلش کنم با دست راستم چنان فشاری دهم که دیگر جرات خیز گرفتن نکند. می‌کنم، صداش خانه را برداشته لبه‌هایی که بیرون افتاده جمع کرده‌ام تا پوست نازکش داغ‌تر و پیچ و تاب مار مانندش حریص‌تر کند. حالا صدای میز هم درآمده.

جیغی که می‌کشد مردّدم نمی‌کند. تازه‌کار که باشی کِیف همه‌چیز را می‌بری حتی غاری که اگر حواست جمع نباشد با کله می‌روی تا ته.

طفلی اگر چاره داشت دو پای فرار قرض می‌کرد جیغ پیش‌کش.

این‌که جای دست‌هام روی کمرش افتاده عجیب نیست انگار زیاده‌روی کرده‌ام اما مقصر این چند گرم گوشت بی‌زبان است. طوری دلبری می‌کند که از دماغ فیل هم که افتاده باشی براش له‌له می‌زنی.

جا نمی‌زنم اما آن‌قدر به خود پیچیده که دلم می‌سوزد؛ آخرین ضربه را آرام‌تر می‌زنم تا این همه ولع ناکارش نکند. حالا تکه گوشتی که مقاومت می‌کرد مثل کرم از روده‌هاش بیرون زده.

تمام شد؛ سیم را می‌کشم تا دست از پا درازتر کنار بایستد...!

بیچاره چرخ‌گوشتم!

سمیه ابراهیمی

نقد و بررسی

شهرزاد توانست هزار و یک شب قصه‌گویی کند، چون از تکنیک «تعلیق» استفاده می‌کرد. نویسنده نیز در این داستان از تعلیق بهره می‌برد و آن را در پایان داستان تمام می‌کند. داستان در فضایی اروتیک آغاز می‌شود اما در پایان لو می‌رود که مقصود، چرخ گوشت بوده است و بدین ترتیب داستان تمام می‌شود. این اتفاق به این دلیل می‌افتد که نویسنده با روایت‌ها بازی نمی‌کند و در روایت از موتیف‌های آزاد استفاده نمی‌شود.

دو نوع تعلیق وجود دارد:

۱- تعلیقی که با فرم ایجاد می‌کنیم، یعنی روایت را شقه‌شقه می‌کنیم؛ به عنوان مثال اول، میانه‌ی روایت را طرح می‌کنیم، سپس ابتدا و بعد پایان داستان نقل می‌شود. این نوع تعلیق، ساختی و شکلی است و خواننده را کنجکاو و مشتاق به ادامه‌ی داستان می‌کند. نویسنده‌های پست‌مدرن از این نوع تعلیق زیاد استفاده می‌کنند.

۲- تعلیقی که بدل به بغرنج و مساله می‌شود و ایجاد سوال می‌کند. سوال می‌تواند زیستی، هستی‌شناسانه، فلسفی و یا موضوعی باشد.

اگرچه در این داستان به دلیل استفاده از تکنیک تعلیق، پایان داستان غافل‌گیرکننده است اما تعلیق به ساده‌ترین

شکل خود اتفاق می‌افتد و رابطه علت و معلولی همه چیز را لو می‌دهد و به این ترتیب داستان تمام می‌شود.

کسانی که می‌نویسند یا به‌طور جدی می‌خوانند، ذهن سوال‌سازی دارند؛ ذهن سوال‌ساز یعنی ذهن روایت‌پرداز. هر کسی که فکر می‌کند، ذهن روایت‌ساز دارد. ما به هر چیزی که برخورد می‌کنیم، روایتی دارد و در مسائل روزمره مدام با روایت‌سازی مواجه هستیم. معمولن انسان‌هایی که دچار عقب‌ماندگی ذهنی هستند، قدرت روایت‌سازی ندارند. آرامش زمانی برای انسان‌هایی اتفاق می‌افتد که از جهان پیرامون روایتی داشته باشند. روایت نسبت مستقیم با اطلاعات (Information) ما دارد؛ هرچه اطلاعات ما از جهان پیرامون بیشتر باشد، دستیابی به آرامش راحت‌تر می‌شود. پس نوشتن کار ساده‌ای نیست، زمانی که ما اقدام به نوشتن می‌کنیم، عملی فلسفی انجام می‌دهیم پس باید داستان را علت و معلولی نوشت و با دلایل بازی کرد. در داستان‌نویسی، به‌خصوص داستان کوتاه، جزئی‌پردازی بسیار مهم است. بحث ایجاد سوال و روایت‌سازی را با مثالی بهتر روشن می‌کنم. صحنه‌ای را تصور کنید که دو کودک بیرون از کلاس با یکدیگر در حال دعوا کردن هستند و یکی از آن‌ها با درآوردن چاقویی سعی در کشتن دیگری دارد. معلم این صحنه را از پنجره کلاس می‌بیند اما در عین حال درون کلاس بخاری در حال آتش گرفتن است و هر لحظه ممکن است کل کلاس بسوزد. پرسش روایت این‌جاست که معلم باید چه کار کند؟ دو کودک را از هم جدا کند یا به سمت بخاری بدود و کلاس را از سوختن نجات دهد؟ نویسنده باهوش کسی است که داستان را در این‌جا تمام می‌کند تا خواننده کنجکاو و علاقه‌مند شود و خود روایت را پایان دهد.

در ادامه داستان سمیه را سطر به سطر بررسی می‌کنیم.

داستان این‌گونه آغاز می‌شود:

«محکم‌تر از همیشه می‌زنم آن‌قدر که آب از لب و لوچه‌اش راه بیفتد».

در این‌جا سه روایت در ذهن خواننده شکل می‌گیرد. شاید داستان صحنه دعوا و زد و خورد دو نفر را به تصویر می‌کشد. روایت دوم صحنه سکس دو نفر است و روایت سوم این است که یک نفر در حال خودارضایی است و یک نفر دیگر هم در حال نگاه کردن به اوست.

«باید بغلش کنم با دست راستم و چنان فشاری دهم که دیگر جرات خیز گرفتن نکند» با این جمله، خواننده محدودتر می‌شود و روایت خودارضایی از بین می‌رود.

«می‌کنم، صداش خانه را برداشته. لبه‌هایی را که بیرون افتاده جمع کرده‌ام تا پوست نازکش داغ‌تر و پیچ و تاب مارمانندش حریص‌ترم کنم. حالا صدای میز هم درآمده.»

در این قسمت کاملن روایت سکس در ذهن خواننده جان می‌گیرد. اگر نویسنده از تعلیق فرمی استفاده کرده بود، در این‌جا می‌توانست از این روایت خارج و به جای دیگری برود، یعنی توصیف دیگری ارائه می‌کرد که مخاطب را سردرگم و کنجکاو کند، اما نویسنده همان خط را ادامه می‌دهد.

«تازه‌کار که باشی کیف همه‌چیز را می‌بری حتی غاری که اگر حواست جمع نباشد با کله می‌روی تا ته».

در این قسمت نیز نویسنده دهانه و لوله چرخ‌گوشت را به واژن تشبیه کرده است. بنابراین از نظر نشانه‌شناسی دوباره خواننده در همان حیطه است. در ادامه، خواننده همان مسیر را تا پایان داستان ادامه می‌دهد. پلان نویسنده در این داستان موضوعی است نه اجرایی. تعلیق داستان هم موضوعی است نه فرمی. تعلیق فرمی در صورت اثر اتفاق می‌افتد. نویسنده می‌توانست با جابه‌جایی ابژه‌ها و روایت و یا اضافه کردن چند اتفاق، تعلیق فرمی به وجود بیاورد و از آن طریق خواننده را بیشتر کنجکاو کند تا داستان را دنبال کند. مساله دیگر این است که با این‌که روایت از فضایی اروتیک حرف می‌زند اما جذابیت توصیفی ندارد. یکی از دلایل این امر می‌تواند این باشد که نویسنده خودش را سانسور کرده است. چه بسا اگر این اتفاق نمی‌افتاد و قلمش را رها می‌کرد، می‌توانست فضای اروتیک بهتر و بی‌پرواتری را به تصویر بکشد. تمام تمرکز نویسنده در این است که فضایی اروتیک بسازد و در پایان لو بدهد که داستان توصیف چرخ‌گوشت بوده است و همان‌طور که



پیش‌تر اشاره شد، همین موضوع باعث می‌شود که داستان برای خواننده تمام شود. در این داستان، نویسنده روایت خودش را کامل می‌کند اما روایتی را که دارد در ذهن خواننده ساخته می‌شود ناتمام نمی‌گذارد بلکه آن را به کل رد می‌کند، یعنی نویسنده بهتر بود فضایی ایجاد می‌کرد که خواننده در پایان داستانک به قطعیت نرسد. در این‌جا بیماری ذهن سوال‌ساز مخاطب مرتفع شده است. اگر در پایان داستان، روایت مخاطب کامل شود، ذهنش هم به آرامش می‌رسد که این موضوع برای یک مخاطب خلاق، امر مثبتی نیست. شهرزاد با استفاده از تکنیک تعلیق، روایت پادشاه را ناتمام گذاشت و توانست هزار و یک شب دوام بیاورد. در این‌جا تعلیق به مثابه امری مساله‌ساز مطرح است که باعث کنجکاوی مخاطب می‌شود. سوال به این دلیل شکل می‌گیرد که روایت ما از ایده‌هایی که داریم کامل شود. انسانی که روایتش کامل نیست، انسان ناآرامی است و نویسنده نیز باید مخاطب را ناآرام بگذارد. بستر این داستان مینیمالیستی است. نویسنده‌ی مینیمالیست خوب کسی است که تولید فکر و سوال کند. بنابراین مشکل اصلی این داستان این است که تولید سوال نمی‌کند.

جشن ملی



دیشب مرد. همان دیشب او را به خاک سپردیم. یا شاید بهتر بگویم به خاک سپردندش. امروز هم که به عزایش نشستند، خانواده‌اش و کسانی که او را می‌شناختند. بقیه هم آمده بودند برای خالی نبودن عریضه. عریضه‌ای که همه می‌خواستند از آن سر در آورند.

ـ چی شد که مرد؟ جوون بدبخت! تازه رفته بود سربازی؟ می گن خودشون کشتنش؟ طفلک! چه اهمیتی داره که چطور مرده باشه، وقتی دوست داشته بمیره چطور بمیره؟ می‌گن خودکشی کرده. اصلا پسر من می‌شناختش. می‌گه از همون اول عاشق خودکشی کردن بود، حتی قبل این‌که بره سربازی!

شاید به هر نوع مرگی فکر کرده بود به‌جز این نوع‌اش. در رفتن یک تیر در یک جشن ملی، آن هم از دست فرمانده ی پادگان. اگر یک سانتی متر تفنگش را کج گرفته بود الان من کشته شده بودم. او را در تاریکی به خاک سپردیم. فرمانده پادگان هم بود.

صائب رحمانی

نقد و بررسی

انتخاب اسم داستانک، نکته ی مهمی ست که به خوانش بهتر کمک می کند. جشن ملی نوعی تمهید است که به ما اطلاعات خوبی می‌دهد، یعنی بر اساس آن ما به موتیف پی می‌بریم. داستان این‌گونه آغاز می‌شود:

«دیشب مرد.»

این چگونه جشنی ست که یکی در آن می میرد؟ این تضاد، جالب و جذاب است اما با اجرای داستان بسیار مشکل دارم. سوژه در داستانک می تواند ناب باشد ولی بعضی اوقات با یک اتفاق ساده در آن مواجه می شویم. این جا یک حادثه رخ داده یعنی سربازی در پادگان کشته می شود و در همان ابتدای داستان می گوید مُرد و همان دیشب به خاک سپرده شد. بر طبق سنت ما کسی که می میرد، بلافاصله دفن نمی شود. این یک گره است که ایجاد سؤال می کند: چرا دیشب مرد؟ حال داستانک را می خوانیم و نقاط ضعف‌اش را می‌یابیم.

«دیشب مرد. همان دیشب او را به خاک سپردیم.»

من اگر جای نویسنده بودم، روایت را ناگهانی تر شروع می کردم: «همان دیشب که مرد، او را به خاک سپردیم.» این خوب است که راوی خود را دخیل در این جرم و به خاک سپردن می‌داند و نمی گوید «به خاک سپردند» یعنی ظاهرن خودش هم یکی از سربازهاست. اما من برای این‌که اتفاق، نابه‌هنگام‌تر جلوه کند و این سؤال دچار تعلیق شود، دو جمله را ترکیب می‌کنم.

«یا شاید بهتر بگویم به خاک سپردندش.»

این جا فعل «است» را حذف کرده‌ای و حذف به قرینه‌ی معنوی در چنین مواقعی صحیح نیست، پس این گونه بنویس که «شاید بهتر است بگویم به خاک سپردندش» یا «شاید بهتر است بگویم به خاکش سپردند»، یعنی شما در ابتدا چنین عنوان می کنی که به خاک سپردیم ولی در ادامه نشان می‌دهی که آن‌ها به خاک سپردند و راوی در این میان نقشی نداشته است، یعنی در این قضیه آن‌ها را از راوی

جدا می کنی. یکی از مبانی ساختاری داستان کوتاه، نوع و چینش نشانه‌ها در زبان و اجراست. این‌ها نکات بسیار مهمی هستند که اغلب توجهی به آن ندارند. این نکته فقط مربوط به نثر نیست چون تفکر و نوع نگاه شما در زبان ساخته می شود، یعنی با همین دقت در چیدمان هاست که هوش‌تان را به اکران می‌گذارید. خیلی‌ها فکر می‌کنند که چینش، معنایی‌ ست که بیان‌گر هوش نویسنده است در حالی که این طور نیست. ابتدا نثر و نوع چیدمان کلمات است که خلاقیت نویسنده را نشان می‌دهد.

«امروز هم که به عزایش نشستند. خانواده‌اش و کسانی که او را می شناختند. بقیه هم آمده بودند برای خالی نبودن عریضه.»

لحن مهم است. یک نفر مرده و باید این فضا را در لحن اجرا کنی. مثلن بگویی «خانواده‌اش. کسانی که او را می‌شناختند». توجه کن که حذف یک «واو» چقدر در لحن‌گردانی نقش دارد؛ یعنی نمی‌توانی خانواده‌اش را با کسانی که آمده بودند، جمع ببندی و باید آن ها را از هم تفکیک کنی. این کار را با یک ویرگول هم می توانی انجام دهی و بدین ترتیب، نثرت تأثیرگذار می‌شود.

«عریضه‌ای که همه می‌خواستند از آن سر درآورند.

ـ چی شد که مرد؟ جوون بدبخت! تازه رفته بود سربازی؟ می گن خودشون کشتنش؟ طفلک! چه اهمیتی داره که چطور مرده باشه، وقتی دوست داشته بمیره، چطور بمیره؟»

«مرده باشه» این جا غلط است و به این شکل بهتر است بیاید: «چه اهمیتی داره که چطور مرده». در ادامه آمده: «وقتی دوست داشته بمیره، چطور بمیره؟» این بخش را نمی توانی با لحن بخوانی و خیلی راحت می توانستی بگویی: «وقتی دوست داشته بمیره، دیگه چه فرقی می کنه چطور بمیره؟» باید واضح تر بنویسی، یعنی نمی توانی کلمات را بدون نظم و لحن مناسب در صفحه بریزی. با کمی دقت و لحن گردانی و این همانی سطرها، می توان به آن‌ها هارمونی بخشید، چون یک داستان کوتاه در حوزه‌ی سمنتیک، زیاد جای مانور ندارد، بلکه در زبان است که معنا ساخته می‌شود.

«می‌گن خودکشی کرده. اصلن پسر من می‌شناختمش. می‌گه از همون اول عاشق خودکشی کردن بود، حتی قبل این که بره سربازی!»

به جای استفاده از فعل «کردن»، می توانستی خیلی راحت بگویی: «از همون اول عاشق خودکشی بود». باید در استفاده از واژه، خسیس باشی.

«شاید به هر نوع مرگی فکر کرده بود به جز این نوع‌اش.»

این سطر را به این شکل می توانی ادیت کنی: «شاید به هر نوع مرگی فکر کرده بود، جز این‌جوری»

«در رفتن یک تیر در یک جشن ملی.»

این‌جا دو بار از واژه‌ی «یک» پشت سرهم استفاده کرده‌ای و این جالب نیست. بهتر است بگویی: «در رفتن تیری توی جشن ملی». این نوعی طعنه، تمسخر و انتقاد است.

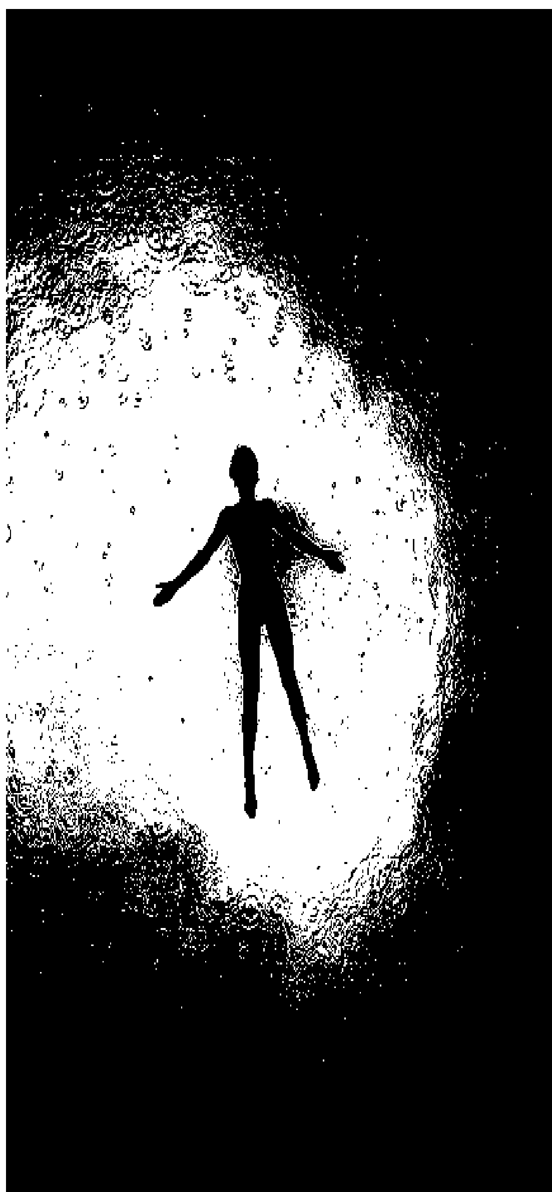
«آن هم از دست فرمانده‌ی پادگان»

سطر بالا می تواند به این صورت هم بیاید: «تازه آن هم از دست فرمانده‌ی پادگان». این جا لحن است که عمق فاجعه را نشان می‌دهد. در داستان، تن کلمه بسیار مهم است. تن و بدن کلمه باید درست در نحو و دل جمله بنشیند و با آن این‌همان شود.

«اگر یک سانتی متر تفنگش را کج گرفته بود الان من کشته شده بودم. او را در تاریکی به خاک سپردیم. فرمانده پادگان هم بود.»

به نظر من داستان از لحاظ سمنتیک مشکلی ندارد و در آن به نکات مهمی اشاره می کنی. این جا یک مرگ اتفاق افتاده و تم، ساده است. معمولن ممکن است این تیرها را یک سرباز به اشتباه شلیک کند و یکی را بکشد، چون در حال آموزش است و طبیعی ست ولی وقتی گلوله از اسلحه ی فرمانده درمی‌رود و بازداشت نمی‌شود، خبر از توطئه می دهد. نویسنده به خوبی مخاطب را به تعادل می رساند و بعد از پایان، تازه داستان در ذهن خواننده شروع می‌شود و این بسیار خوب است، یعنی در حوزه ی سمنتیک، داستان بد نیست ولی اجرای مناسبی ندارد و نویسنده می توانست با دقت و هوش‌گردانی، آن را بهتر کند. او از تم ساده‌ای بهره برده و چند سؤال طرح می کند: چرا شبانه او را دفن

می‌کنند؟ این چه سیستم آموزشی‌ست که گلوله از تفنگ فرمانده به اشتباه شلیک می‌شود؟ این چه قانونی ست که بعد از ارتکاب جرم، او را جریمه و بازخواست نمی کنند؟ یعنی مرگ یک انسان مساوی‌ست با ابراز تأسفی ساده، به طوری که قاتل حتی در مراسم خاک‌سپاری مقتول شرکت می‌کند؟ مساله به ظاهر ساده است و همه‌ی این جریانات در جشن ملی رخ می‌دهد. در اصل جشن ملی آن‌ها، عزاست و این نکته‌ی مهم داستان است، یعنی جامعه به سمتی می‌رود که تمام روزهایی که قبلن در آن‌ها جشن برگزار می‌شده، اکنون به عزا تبدیل شده‌اند. یکی از اعتقادات مهم مردمان ایران باستان این بود که وقتی شما قادر به تفکر هستید که شاد باشید. به عبارت دیگر، شعف است که به شما انرژی و نیروی لازم برای فکرپردازی می‌دهد، برای همین در هر ماه یک روز را برای جشن و پایکوبی در نظر می‌گرفتند ولی بعد از ورود اسلام و تشیع به ایران، دقیقن همان یک روز را بدل به روز ماتم و عزاداری کردند. در این داستان از لحاظ تأویل تاریخی، به ویژه درباره دوآلیسم جشن و عزا، می‌توان بسیار سخن گفت و این چیدمان، جذاب و جالب است. گاهی در داستان ما از الف می‌گوییم تا نظرها را به سوی ب جلب کنیم، یعنی ما از چیزی حرف می‌زنیم تا توجه مخاطب را به سمتی دیگر ببریم، تکنیکی که در این داستان اجرا شده و باعث ایجاد لذت در خوانش شده همین است.



گرسنه، شاداب



مامان می گوید، چهار پنج ساله بوده که فهمیده بعضی از قالی ها دهان دارند. از همان وقت به آنها حساس شده. از روی بافت و رنگ و لعاب آنها داستان می‌بافد. می گوید از بافت قالی ها می فهمد که چه کسانی آنها را بافته اند. مثلن فکر می‌کند قالی‌های روشن و ابریشمی با رنگ‌های شاد را دختران ترگل و جوانی بافته اند، که می خواستند با پولش جهیزیه بخرند و با هر ریشه‌ای که می‌زدند، یاد آغوشی را مزه مزه می کردند. گاهی هم که می خواهد من خیالاتش را باور کنم، اول چشمکی می‌زند، بعد به گل بته‌ی کوچکِ قرمزی در حاشیه ی باریک قالی پذیرایی اشاره می کند و می گوید:

_ ببین، این گل از خون انگشت همون دختره قرمز شده. حواسش رفته به بغل پسره اونو بریده.

بعد صدایش را طوری می اندازد توی گلویش که انگار گلو درد دارد و قالی راهرو را نشان می‌دهد و می‌گوید:

_ آخ، اون خرسک رو ببین، اونو زن و مردِ میون‌سالی بافتن که ناهارشون آب زیپو بوده، کمرشون دولا و پاهاشون از بس آویزون بوده، مث خیک باد کرده بودن.

داستان بافی اش که همین جا تمام نمی شود. گاهی برای یک سری از قالی‌ها اشک می‌ریزد و می‌گوید، یک سری از قالی‌ها همیشه گرسنه‌ان.

بعد از چهل و هفت سال وقتی جایی می رویم که رو در بایستی دارد، چشمان گرد و قهوه‌ای‌اش را باریک می‌کند و به قالی زل می زند. می خواهد ته و توی سرنوشتش را دربیاورد. گاهی حتی، عمدن، یک چیزی را روی زمین می اندازد تا دستی به روی قالی بکشد و باز فلسفه ببافد. عادت کرده تمام قالی ها را با قالی پنج دری مهمان‌خانه ی کودکی اش مقایسه کند. همان قالی ریز بافتِ زمینه کرم با نقش‌های گنبدی، که هر چیزی که رویش می‌افتاده، می خورده. دده جانش همیشه رویش یک ملحفه ی بزرگ پهن می‌کرده تا تمیز بماند و آفتاب سفیدش نکند. وقت‌هایی که مهمان داشتند ملحفه را برمی‌داشته. خاطره اش قدیمی است، اما برای او انگار دیروز بوده و می گوید:

_ اون اولین قالی بود که فهمیدم دهن داره.

شاهدش هم این است که در مهمانی آن روز، انار و تخمه هایی که از دستش روی قالی می‌افتاده، گم و گور می‌شده. وقتی هم دست کوچکش را روی قالی می‌کشیده تا آن ها را پیدا کند و از دست چشم غره‌ی دده جانش راحت شود هرچه می‌گشته، آنها را پیدا نمی‌کرده. آن‌طور وقت‌ها، دده جانش سیاهی چشمانش را ثابت نگه می‌داشته، ابروهایش را تا به تا می‌کرده و چند ردیف چین روی پیشانی‌اش می‌انداخته و می‌گفته:

_ حالا ول‌کن فردا جارو می‌کنم.

اما فردا در خاک‌انداز هیچ تخمه و یا دانه اناری نبوده و دده به او می‌گفته:

_ صددفه نگفتم تخمه رو با پوست نخور رودل می‌کنی؟

همان شب دده جان برایش قصه‌ی دخترک قالی بافی را گفته که همیشه شکمش قار و قور می‌کرده. بعد از آن بوده که فهمیده قالی مهمان خانه شان را دخترکی بافته که گرسنه بوده.

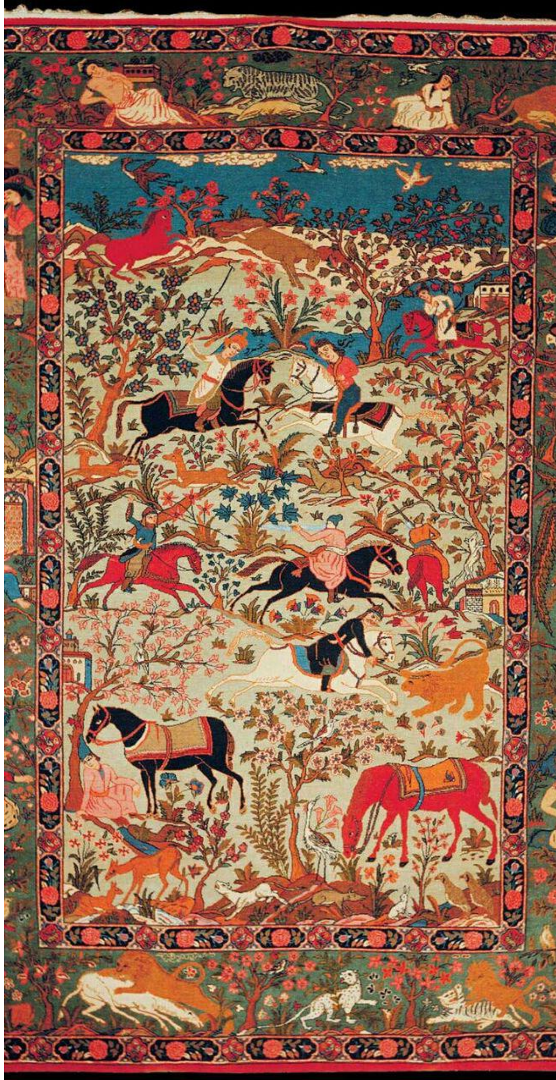
مریم ناصری

نقد و بررسی

داستان‌نویسی مانند قالی‌بافی است. هرچه نثر ریزبافت و کلمات، بیشتر در هم تنیده شده باشند، قوی‌تر و زیباتر است. در ادبیات خلاق وقتی می‌خواهیم چیزی بنویسیم، چیزهای دیگری می‌نویسیم و این چیزهای دیگر است که داستان را جذاب می‌کند. این امر مانند تیراندازی است. در هنگام تیراندازی، یک قهرمان به هدف می‌زند اما یک هنرمند به دور و برِ هدف! درواقع هنرمند ماهرانه به اطراف هدف می‌زند تا مخاطب را متوجه هدف کند.

وقتی با یک متن روایت‌محور مواجهیم، چه داستان، چه رمان یا حتی سینما، ورودیه داستان مانند باز کردن در اتاق یا سالنی است که در آن یک مهمانی در حال وقوع است. در داستان کوتاه زمانی که وارد این مهمانی می شویم، همه بی‌حرکت هستند یا بسیار کند حرکت می‌کنند و تنها یک نفر است که اکتیو و فعال است، یعنی تمرکز داستان روی یک یا نهایتن دو نفر است تا کشمکشی اتفاق بیفتد. درواقع داستان در حال روایت کشمکش آن یک نفر با زندگی خودش است. حرکت او ایجاد ابهام می‌کند. کسی که داستان می خواند، قصد پی بردن به ابهام در زندگی خودش را دارد. در رمان هم همه از حرکت می‌ایستند و تنها چند شخصیت در حال حرکت‌اند و تمرکز روی چند نفر است تا تقابل‌های آن‌ها دیده و روایت شود. بنابراین معمولن در رمانی که خلاق است، نویسنده روی چند شخصیت و زندگی‌شان کار می‌کند. در سینما اما همه چیز در حال حرکت است. حتی اشیا هم حرکت می کنند. در نتیجه در سینما سپیدخوانی وجود ندارد، در رمان کمتر وجود دارد و در داستان کوتاه نقش آن به حداکثر می‌رسد. درواقع اجرای سپیدخوانی در داستان باعث تولید ابهام می‌شود. نویسنده داستان کوتاه در همهمه‌ی پارتی و مهمانی تنها روی یک نفر تمرکز می‌کند. او اگر بخواهد به همه چیز بپردازد، فرصت‌های محدود متنی‌اش را از دست می‌دهد. انگشت نویسنده در داستان کوتاه، بر روی ایهام و ابهام زندگی است. درواقع داستان کوتاه یک برش از یک زندگی شخص یا فضایی است که نویسنده در پی به تصویر کشیدن آن است. در داستان قدیم درگیری میان دو شخصیت رخ می‌داد در حالی که در داستان پست‌مدرن یا مدرن متاخر، کشمکش در یک نفر ایجاد می شود؛ مانند نیروی نیکی و بدی که درون یک نفر وجود دارد. در داستان قدیم برای نشان دادن کشمکش نیکی و بدی در روایت، یک شخصیت نماد نیکی می‌شد و شخصیت دیگر نماد بدی. در داستان جدید اما نویسنده با نسبیت طرف است و خیر را هم دقیقن در همان شخصیت که شرّ معرفی می‌کند می‌جوید. در این داستان، درگیری میان زنی میان-سال و قالی است. چرا این زن به قالی علاقه مند است؟ در این جا سپیدخوانی وجود دارد. پیرزن داستان درواقع همان شخصیتی است که در کودکی قالی می‌بافته است. در ابتدای داستان، خواننده متوجه علاقه‌ی پیرزن به قالی می شود. این علاقه دلیلی دارد اما نویسنده این دلیل را بیان نمی‌کند. مادر راوی داستان در اصل یک قالیباف بوده است. درواقع جذابیت این داستان دقیقن به بخشی از متن مربوط می‌شود که نوشته نشده و نویسنده اشاره‌ای به آن نکرده است و این‌جا مولف دانسته یا ناخودآگاه از شگرد سپیدخوانی استفاده کرده است. درواقع این مدل از داستان‌ها در عین سادگی، بسیار عمیق هستند. در این متن در ازای هر چیز یک وجه عینی و تمهیدی وجود دارد. این موضوع یکی از نقاط قوت داستان است. البته در جایی از داستان این وجه عینی خیلی قابل قبول نیست. جایی که به قالی خرسک و فضای بافت آن اشاره دارد، نویسنده دچار خودسانسوری می شود. یعنی فضای معاشقه و حامله شدن زن قالیباف را به خوبی بیان نمی کند. بنابراین این قسمت باورپذیر نیست، نه وجه عینی و نه شجاعت و نه حسیت متنی، هیچ‌کدام را دارا نیست. در جایی هم از غلط رایج گل‌بته استفاده شده است که بهتر است به گل بوته تغییر کند. اما در جای دیگر که به خورنده بودن قالی اشاره می‌کند تمهید خوبی است. حتی اتفاق دیگری هم افتاده و نویسنده آن را بیان نمی کند اما خواننده از فضای داستان آن را متوجه می شود. ما از

داستان متوجه می‌شویم که آن‌قدر کودک از ریختن تخمه‌ها به روی فرش توبیخ شده است که دیگر آن‌ها را بـا پوسـت می خورد؛ یعنی وسـواس خـانواده باعـث شـده اسـت کـه کودک تخمه‌ها را با پوست بخورد و سلامتش را بـه خطـر بیندازد. در این شکل از داستان‌ها، وقتـی تمرکـز روی یـک ابژه و تم است، برای ایجاد کشش و جذابیت خوانشی بهتر است گاهی با شیطنت زبانی، متن را مملو از شعف کنـیم و به آن حرارت و زندگی بدهیم. در مواجهه با کلمـات نبایـد آن‌ها را کشت، بلکه باید با آن‌ها برخوردی اروتیک داشـت و در تن و اندام‌شان دقیق شد. به طور مثـال در قسـمتی از داستان که می‌گوید: «مثلن فکر می‌کند قـالی‌هـای روشـن و ابریشمی با رنگ‌های شاد را دختران ترگل و جوانی بافته‌اند ...»، بهتر است با کلمات بازی شود و بگوید «دختران ترگل ورگل».



اگر نویسنده به تم داستان وفـادار باشـد و تفکـر، تمرکـز و تخیل در تم اتفاق بیفتد و پراکنـده نویسـی نباشـد، داسـتان معناهای دیگر خود را می‌سازد. در این حالت، چون با مـتن به مثابه یک موجود زنده برخورد می کنـیم، مـتن و داسـتان قوه‌ی تاویل‌پذیری خود را افزایش می‌دهند. اگـر بـه کلمـه احترام بگذاریم، به ما احترام می‌گذارد. سپاسگزاری از کلمه باعث می‌شود که متن به خودش جلوه‌ای تاویل‌پـذیر دهـد. بنابراین باید با زبان وقت نویسش معاشقه و زندگی کرد.

در این داستان از قالی بهره گرفته شده اسـت تـا زنـدگی را به تصویر بکشد. شخصیت اصلی داسـتان هـر قـالی را کـه می‌بیند یاد بخشی از زندگی خود می‌افتـد. عشـق‌بـازی‌هـا، اوقات حامله‌گی و جوانی خـود را در هـر قـالی بـه تماشـا می نشیند و زندگی می کند. بنابراین بهتر است نام داستان از «گرسنه، شاداب» به «قالی‌خوانی» تغییر کند.

کافه کتاب



این داستان ابتدا با دانای کل روایت می‌شود. از خواننده‌ام انتظار دارم ، آن‌طور که انتظار دارد در مقابلش خفه شو! باشد؟

در خیابان‌های کافه پرور رشت قدم می‌زدم که یادم افتاد گوشی در جیبم است. پس بی‌درنگ ، انگ آدمِ مجازی که از سوی دوستم قرار بود بر من وارد شود ، پیشاپیش پذیرفتم و گوشی را درآوردم. عبدالله کوثری! چقدر اسمش ناآشنا بود. یادم باشد بعدن در گوگل سرچش کنم. ببخشید که وسط تعریف روایت، یاد این موضوع افتادم. اصلِ ماجرا از این‌جا شروع شد که هانی، پیامی را از جایی برایم فوروارد کرد و من در میان حجمِ بلندگوهایی که چرندیاتِ حامد همایون را در فضایِ ستادها پخش می‌کرد ، تصمیم گرفتم به فرازمند بروم. راستی، متن پیام این بود: «دیدار و گفتگو با عبدالله کوثری»

فکر نکنم بدانید که من، تقریبن زندگی‌ام ادبیات است و هر لحظه به زبان، با زبان فکر می‌کنم. راستی معین، اگر ناراحت نمی‌شوی همین‌جا بگویم به محض دیدنت مطمئن شدم که چرا چشمانت قرمز بود. چون امیدوارم بعدن این داستان را بخوانی، خواستم یادآوری کنم که خر نیستم و می‌فهمم. پس از لحظه‌ی تصمیم، گوشی پویا را گرفتم و به معین زنگ زدم.

معین عشقم، فرازمند جا هس منم بیام؟

آره بیا.

به فرازمند که رسیدم، بهانه الکی کتاب بیژن الهی را گرفتم که بروم بالا و ببینم چه خبر است.

این جای داستان را، کمی سریع تعریف می‌کنم تا راوی داستان به پیر شیرینی که تمام زندگی‌اش صرف ایجاد پویش‌های شعری شد ،تبدیل شود.

به خودم که آمدم، جلوترین صندلی کتاب فروشی نشسته بودم و فکر می‌کردم که چقدر خواندن تراژدی مهم است. دوست داشتم در ذهن عبدالله کوثری چرخ زنان، بفهمم که چرا انقدر قفلِ زنان است.

ای کاش من هم می‌توانستم موقع سخنرانی ، آنقدر خوب به پاهای آن دختری که کتانی سفید پوشیده بود نگاه کنم وآن‌قدر دقیق، روی حرف هایم تمرکز!

فکر کنم در ذهنِ آن پیرمرد، همچین نزاعی بود:

حتی سوفکلسِ بزرگ، با تمامِ هیبت زبان‌اش نمی‌تواند زمانی، تصویرگرِ زیبایی زنانِ اینجا شود. آه لعنتی!

آن پسر سیبیلو چه دستان زیبایی دارد، وز چشم‌هایش سرخی، چه گرامی می‌بارد. دارد این همه هیزی، کمی مرا دچار دردسر می‌کند. حتی شکسپیر نیز نمی‌توانست بی سردرد، گم نکند این همه زنِ زیبایِ تنگ پوش را! و این پسران که جانِ کلام فوکواند، ای کاش تمام‌شان برایِ من می‌شدند.

دست نگه دار پسرا! اگر می خواهی راوی من باشی، تمامِ من باش.ضمنن! تاریخ بیهقی هم بخوان.

ناگهان ، عبدالله کوثری از جاش بلند می شود و می نشیند.
این حرکت را در ذهنم چطور توصیف کنم؟
در همین حال که من مشغول تایپ کردن این داستان‌ام ناگهان پدرم در را باز می کند.
چی می‌نویسی بابایی؟
+هیچی بابا
فقط دارم رو تحقیق درسی کار می‌کنم.
+باشه بابا ، حواست به درست باشه‌ها!
+چشم
فکر می‌کردی داستان تخیلی باشد، ها؟ در اشتباهی،در مقابل من خفه شو!
خفه شو!ناگهان عبدالله کوثری، تکه‌ای از متن ترجمه اش را با قاطعیت می‌خواند و من از فکر بیرون می آیم.
ترجمه‌خوانی که تمام می‌شود، دخترهای ردیف جلو، با رگباری از دست، استاد را همراهی می‌کنند.
 از جایش بلند می‌شود تا تعظیم کند. ناگهان، هیچ اتفاقی که نمی‌افتد هیچ ، در کمال ناباوری استاد از پله‌ها پایین می روند و دست معین را می‌گیرند.
من همیشه عاشقِ ادبیات فرانسه بوده‌ام، تاثیراتِ فوکو و رمبو و دیگرِ همجنس‌گراها بر من در این سن آشکار شد تا ازدواج خودم را با معین نامی، در این داستان اعلام نکنم. چون معمولن در ادبیات و سینمای فرانسه، اتفاق‌های هیجان انگیزی در روایت رخ نمی‌دهد و من به تاثیر، هیچ اتفاق بزرگی ایجاد نمی‌کنم.
معین ، دست استاد را رها می کند و رو به من می گوید:
«بیا گورمون رو از این داستان خسته کننده لعنتی گم کنیم»
استاد کوثری رو به پرسش ها پاسخ می دهد: این داستانی که خواندیم نمونه ای از یک داستان پست مدرنِ نوشته شاگردانِ من بود. طبق توصیه هایی که همیشه می کردم و باز هم می کنم ، زبان را فرا گیرید تا اتفاقات مهم شما را بیافرینند.

عدنان صیقلانی

نقد و بررسی

فاصله‌گذاری در داستان باید به سمتی حرکت کند که معجزه‌ی داستان را از بین ببرد، یعنی با داستان به مثابه یک امر غایی برخورد کند.
در تئاتر برشتی، برای این‌که بازیگران به‌طور کامل در قالب نقش فرو نروند یک جمله برای آن‌ها در نظر گرفته می‌شد تا قبل از دیالوگ اصلی آن را بیان کنند. یعنی برخلاف تئاتر کلاسیک که بازیگر در نقش غرق می‌شود، برشت برای این‌که بازیگرانش وارد بازی اغراق‌آمیزی نشوند و آگاه باشند که دارند نمایشی را بازی می‌کنند، به آن‌ها می‌گفت قبل از هر دیالوگ، عبارتی مانند «فلانی آمد» یا «فلانی گفت» بیان کنند و بعد از آن، دیالوگ اصلی خود را بگویند.
تاثیر و کاربرد فاصله‌گذاری چیست؟
کارکرد فاصله‌گذاری در تئاتر، تاکید بر ضدصحنه بودن آن است و در عین حال حالت آسمانی تئاتر را هم از بین می‌برد. وقتی شاعر، شعری می‌نویسد و در آن از فاصله‌گذاری استفاده می‌کند درواقع قصد دارد به مخاطب القا کند که در حال نویسش شعر است. اما اتفاقی که در این داستان رخ می‌دهد، این است که نویسنده چنان از فاصله‌گذاری کار می‌کشد که آن را بدل به ضدفاصله‌گذاری می‌کند. او می‌خواهد نشان دهد که در حال نوشتن است اما چنان غرق خودش می‌شود که همه‌چیز را لو می‌دهد و در نهایت، این تکنیک به درستی اجرا نمی‌شود.
وقتی قصد نوشتن یک «ضدداستان» را دارید اول باید بر دانش داستان‌نویسی و سپس بر خود داستان و دقایق آن اشراف کامل داشته باشید. در این‌جا عواملی مانند: عدم برخورداری از تم مرکزی، نبودن ارتباط بین اتفاقات رخ داده در طول داستان و عدم درگیر شدن نشانه‌ها، ساختار داستان را دچار بحران کرده است.
راوی قصد دارد با ابراز علاقه‌ی هم‌زمان به زن و مرد، جنسیت خود را مخفی کند و برخوردی اندروژنی با متن

داشته باشد و این‌گونه تم مرکزی داستانش را هم پیش ببرد اما متاسفانه داستان پر از پراکندگی‌ست و به مرحله‌ی پرداخت نمی‌رسد.

داستان شروع بسیار ضعیفی دارد.

«این داستان ابتدا با دانای کل روایت می‌شود»

در اصل راوی، دانای کل نیست و نویسنده می‌خواهد بگوید که این راوی، یک راوی نامطمئن و غیرقابل اعتماد است اما درواقع این سطر هیچ ارتباطی با کلیت داستان ندارد.

«از خواننده‌ام انتظار دارم، آن‌طور که انتظار دارد در مقابل‌اش خفه شو!»

در کتاب «هرمافرودیت» از عبارات این‌چنینی بسیار استفاده شده است اما آن عبارات در طول متن با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. در آن کتاب مخاطب مزاحمی وارد جلسه‌ی سخنرانیِ یک مترجم شده و برای او کف می‌زند، یعنی یک چالش شخصی و تنفر ادیپی بدل به داستان می شود، اما در این داستان، نویسنده وارد جلسه‌ای شده و می‌بیند که اطراف عبدالله کوثری دختران جوان و زیبایی نشسته‌اند و راوی هم با دیدن این صحنه، شروع به چشم‌چرانی می‌کند. در این‌جا تنفر ادیپی وارد داستان شده و نویسنده می‌خواهد جای عبدالله باشد و در نهایت دخترانی که آن‌جا هستند مال او شوند، در این قسمت بیان احساس بدل به داستان نمی‌شود اما بیان حسیت بدل به کشف می‌شود.

در قسمت «پس بی درنگ، انگ آدم مجازی که از سوی دوستم قرار بود بر من وارد شود» مشخص نمی شود چه کسی به او انگ می‌زند و یا قسمت «هانی، پیامی را از جایی برایم فوروارد کرد» هم بیانی مبهم دارد. منظورم این است که یک سری عناصر در داستان ریخته شده که در نهایت از آن استفاده‌ای نمی‌شود. ضدداستان وقتی نوشته می‌شود که شما آن قرائت مرکزی را داشته باشید. زبان در این داستان به شدت دچار مشکل است و در بعضی جاها بیان شاعرانه شده و نثر افت می‌کند. «در خیابان‌های کافه پرورِ رشت قدم می‌زدم که یادم افتاد گوشی در جیبم است.



پس بی درنگ، انگِ آدمِ مجازی که از سوی دوستم قرار بود بر من وارد شود».

این‌جا بیان دچار سکته شده و حتی نمی‌توان آن را به درستی از رو خواند، یعنی نشان می‌دهد که نویسنده شناخت کافی از نثر ندارد و این دقیقن همان حرفی‌ست که عبدالله کوثری در پایان داستان می گوید و حق هم با اوست زیرا نویسنده باید نثر را خوب بلد باشد و بعد آن را به هم بریزد تا ثابت کند که با آگاهی و شناخت از قواعد زبانی، عمدن در نحو زبان دست برده است.

«پیشاپیش پذیرفتم و گوشی را درآوردم. عبدالله کوثری! چقدر اسمش ناآشنا بود. یادم باشد بعدن در گوگل سرچش کنم»

نویسنده در این قسمت وانمود می‌کند که شناختی از عبدالله کوثری ندارد اما در ادامه‌ی داستان متوجه می‌شویم که راوی او را می‌شناسد، در نتیجه عبارت «سرچش کنم» باید طوری آورده شود که معنی خاصی بدهد و این دروغ مشخص نشود.

«ببخشید که وسطِ تعذیف روایت، یادِ این موضوع افتادم»

کلمه ی تعذیف غلط است و اگر هم به عمد غلط نوشته شده، در خط داستان نیست و کارایی ندارد.

«ماجرا از این‌جا شروع شد که هانی، پیامی را از جایی برایم فوروارد کرد و من در میان حجمِ بلندگوهایی که چرندیاتِ حامد همایون را در فضایِ ستادها پخش می‌کرد»

نویسنده سعی کرده انزجار خود را از فضای چیپ و عوامانه ابراز کند اما نباید مستقیم سراغ سوژه برود، بهتر است که این تنفر، با استفاده از نشانه‌ها به اکران گذاشته شود. وقتی نویسنده از «حامد همایون» نام می‌برد، باید در ادامه‌ی داستان برایش نقشی در نظر بگیرد تا این شخصیت با داستانش این‌همان شود اما زمانی که حامد همایون هیچ این‌همانی با عبدالله کوثری و سوفکلس ندارد، آوردن نام او جز حشو نیست.

«فکر نکنم بدانید که من، تقریبن زندگی‌ام ادبیات است و هر لحظه به زبان، با زبان فکر می‌کنم»

این بیان در داستان نشان‌گر نوعی من‌نمایی‌ست و نویسنده در اصل خودنویسی کرده است. داستان سعی کرده با طرح «مخاطب گریزی» و با استفاده از تکنیک فاصله گذاری به یک ساخت تازه برسد. گارد داستان قابل قبول است اما نویسنده باید نحوه‌ی اجرای این گارد را بلد باشد و نکات دیگری که قبل از یادگیری این فرمت باید به آن توجه کند، چگونگی اجرا و ساخت داستان است. در داستان می توان عناصری آورد و در عین حال آن را انکار کرد ولی نویسنده در این داستان کوتاه اطلاعاتی به مخاطب می دهد و به جای این‌که از آن اطلاعات در جهت پیشبرد داستان استفاده کند، رهایش می‌کند.

این داستان با این‌که سعی دارد فرمی تازه را با استفاده از طنز و عصیان‌گری به نمایش بگذارد، ناموفق عمل می‌کند و آن عصیان ناب را هم به‌خاطر عدم احاطه بر داستان‌نویسی از بین می‌برد.

دیالوگ در این داستان درست اجرا نشده و در سرتاسر داستان شاهد مشکلات نگارشی هستیم، اگر نویسنده سعی داشته از زبان شیزوفرن استفاده کند باید منطق آن زبان را هم اجرا می‌کرد، او می‌تواند دیالوگ را داخل روایت برده و شاخه شاخه کند ولی باید در زبان این اتفاق بیفتد. در قسمت هایی از داستان مشخص است که نویسنده عمدن فرم داستان را به‌هم می‌ریزد و در بعضی جاها هم از طنز برای بیان دغدغه ها و نفرت خود از سانتی مانتالیسم استفاده می کند، ولی چنین موضوعاتی برای نویسش داستان کافی نیست. البته ایده‌ی داستان خوب است اما برای اجرای این فرم، نویسنده باید این فرمت داستانی را بشناسد، بر آن اشراف کافی داشته باشد و سپس آن را دفرمه کند.

همه چیز در این داستان غلط اجرا شده است. باید توجه داشت که هر داستانی سازمان‌بندی خاص خود را دارد و برای حرکت به سمت ضدداستان‌نویسی، نویسنده ناگزیر است سازمان دیگری تولید کند، سازمانی که ضدسازمان باشد یا به بیان دیگر او برای ساختارشکنی باید یک ساختارِ ساختارشکن بسازد و این نکته ای‌ست که اکثر نویسندگان از آن اطلاعی ندارند. نویسنده باید اصولی را در نظر بگیرد، فضایی که در این داستان طراحی شده و نشانه هایی که در آن به کار رفته است در زبان شیزوفرن اتفاق نمی‌افتد و تغییر حالات رخ داده در طول داستان، بسیار ضعیف اجرا شده است. داستان پر از شعف است و در عین حال برهم زدن فضای داستان توسط نویسنده اتفاق خوبی‌ست ولی مشخص است که او در ابتدای راه قرار دارد و برای این‌که یک سازمان را به‌هم بریزد باید درک لازم را از شخصیت ها داشته باشد. او اگر به بحث «مکان زمانی» (که در شماره های پیشین مجله منتشر شد) توجه داشته باشد، می تواند به مساله‌ی مکان و زمان، با توجه به زبان برخورد کند. در این داستان زبان نویسنده، درزمانی را در نظر نمی گیرد، مکان داستان درست است، او از خیابان رد می شود و در نهایت به کافه می رسد ولی با مکان هایی که نام می برد، فضای داستان و عصیان درونی خود را تعریف نمی‌کند و همه‌چیز با یک نوع توهین و عقده‌ی ادیپی بیان می شود، یعنی یک منش روانشناسیک دارد که در عنصر زبان اتفاق نمی افتد چون زبان نویسنده، زبانی شیزوفرنیک به معنای حرفه‌ای نیست. زبان شیزوفرنیک تقطیع نداشته و سیال است، در این زبان فاعل، فعلش را گم می کند و در حالی که می توان آن را تأویل کرد، سیستم زبانی و روابط کلماتش هم تغییر پیدا می کند و معمولن یک حالت شاعرانه دارد و در بعضی از قسمت‌ها به شعر تنه می‌زند، با این تفاوت که مخاطب پی می برد که این نوع نویسش یک استایل و فرم ویژه‌ای را دنبال می‌کند و برای رسیدن به این



زبان، نویسنده باید شناخت کافی از عناصر داستانی داشته باشد. فاصله‌گذاری در داستان نباید تنها محدود به فاصله‌گذاری برشتی شود، با این‌که انواع مختلفی از فاصله-گذاری در داستان وجود دارد ولی فقط از نوع برشتی آن استفاده می‌شود؛ مثلن بیانی مانند «مخاطب خفه شو» را در جایی ندیده‌ام و این نوع فحش دادن به مخاطب فقط در کتاب هرمافرودیت اتفاق افتاده است. البته بیان این عبارت دلیلی ندارد زیرا در ادامه ی داستان، نویسنده، مخاطب خود را به بازی نمی گیرد. خواننده در این داستان یک عنصر سنگ شده و ثابت است که نویسنده در نهایت دیکتاتوری، اطلاعاتی به او دیکته کرده و او را در هیچ کنشی شریک نمی‌کند، یعنی اجازه نمی‌دهد که در کار راوی شک کند زیرا اطلاعات درست یا حتی اطلاعات غلطِ درست هم به او نمی‌دهد. پیشنهاد من این است که نویسنده، داستان را دوباره بنویسد و با توجه به صحبت‌های پیشین برای ایجاد رابطه بین عناصر داستانی، قسمت‌هایی از داستانش را حذف کرده و قسمت‌هایی را به آن اضافه کند.

با گارد باز



سرخی دست‌کش‌هات با این تندی که پیش چشم‌هام می‌روند و می‌آیند، مثل سنجاقک جوانی می‌مانند که یک دم از بال زدن توی صورت زمخت من دست برنمی‌دارند. پشت بال‌بال زدن‌شان چشم‌های تو را نگاه می‌کنم که پر زور و مطمئن، به چپ و راست می‌روی و نمی‌گذاری سنجاقک‌ات آرام بگیرد. اما می‌بینی که! من فقط سرم به عقب می‌رود و برمی‌گردد و پاهام یک قدم هم عقب نمی‌نشینند، همان‌طور که پیش از این و پیش‌ترها ننشستند؛ و دست‌کش‌هات هر وقت که روی صورت‌ام می‌آیند، پوست و گوشت و استخوان‌ام را فقط چغرتر می‌کنند.

این غیظ چشم‌هات و این بی‌تابی جوان پاهات را دوست دارم، و این مشت‌هات را که بالا و پایین صورت‌ام فرو می‌روند و درمی‌آیند. همین چیزهاست که ما را به هم مربوط می‌کند، که کم هم نیست. اما من کاری به‌شان ندارم. اصل این است که تو این‌جا، روبه‌رو و حریف من هستی، و من نمی‌توانستم بی‌تو این‌جا باشم. برای همین تو را و مشت‌هات را دوست دارم.

بزن! سرت را خوب توی شانه و بازوهات قایم می‌کنی. آره، صورت‌ام، صورت‌ام. یاد گرفتی که بی‌خود زورت را برای ستون سنگی تن‌ام حرام نکنی و توی همین چند دور اول خودت را خسته نکنی. ولی چه فایده؟

چپ، چپ، هوک راست! درس‌هات را بلدی. می‌دانی چه‌طور حریف را باید با دست چپ گول زد و ضربه‌ی کاری را از راست زد. شنیدی از این آپرکات‌ات چه آهی از همه بلند شد؟ آپرکات‌ات از آن‌هاست که همه تا چند وقتی یادشان می‌ماند. می‌گویند فلانی را یادت هست؟ همان که آپرکات‌اش وقتی نشست زیر فک طرف، مثل توپ صدا کرد؟ اما نباید برمی‌گشتی و آن سایه‌ها را که جز هورا کشیدن و شرط‌بندی کردن کاری بلد نیستند، نگاه می‌کردی. این یعنی که داری برای خوش‌آمد و بدآمد و کیف آن‌ها بازی می‌کنی. آره، طرف‌دارهای تو خیلی خوش‌شان آمد و حالا دارند با گلوهای جوان‌شان هوراهای سقف هواکن می‌کشند، تا بیش‌تر گول‌ات بزنند و ناکارشدن‌ات را جلو بیندازند. می‌دانم که طرف‌دارهای من هم دارند هوار می‌کشند. لازم نیست این را ببینم؛ صداهاشان برایم آشنا است. می‌دانم که از سرسختی و عقب‌ننشستن من کیف می‌کنند. اما من تره هم برای‌شان خرد نمی‌کنم. حالا اگر راست راستی مرا می‌زدی زمین ـ گیرم شدنی بود ـ می‌دانی طرف‌دارهای من چه کار باهات می‌کردند؟ توی یک چشم برهم زدن جد و آبادت را می‌آوردند جلو چشم‌ات. آخر این‌ها سال‌ها است که برای من هوار می‌کشند، سال‌ها است عادت کرده‌اند مرا توی رینگ ببینند. دیگر از بیش‌ترشان گذشته که جاشان را عوض کنند. گرچه چندتایی هم هستند که تا آخر بازی از سر دل‌سوزی هم شده، می‌آیند آن طرف. هرچی هم بیش‌تر طول بکشد بیش‌تر می‌آیند. اما من به بود و نبود طرف‌دار و تماشاچی کاری ندارم. از همان وقت که حریفی بوده، من این‌جا هستم، تا وقتی هم که حریفی مانده باشد، می‌مانم. این‌طور که پیش می‌رود شاید روزی برسد که دیگر پاهام از جاشان تکان نخورند و پوست و گوشت‌ام چنان سخت شوند که نتوانند خون یا هوا به خودشان بکشند یا عرق پس بدهند. و من آن‌وقت مثل ستونی از سنگ همین وسط می‌ایستم تا برای‌ام گل بپاشند یا به‌ام به جای مشت سنگ بزنند؛ که توفیری هم

البته نمی‌کند، و آن وقت هم چیزی را حس نمی‌کنم، همین‌طور که حالا حس نمی‌کنم که مشت‌ات خوش نشست زیر گونه‌ی چپ‌ام و داری این‌طور خیره نگاه‌اش می‌کنی، که پاره‌گی یا کبودی را به خیالات ببینی. یعنی پیداست پاک ناغافل و نادانسته پریده‌یی وسط رینگ.

بقیه هم اغلب همین‌طور مثل تو بختکی پریدند وسط و من دیگر به این عادت کرده‌ام و سعی نمی‌کنم بفهمم چی توی سرتان می‌افتد که این‌طور بی‌حساب خودتان را می‌اندازید وسط. اما گاهی هم شده، گرچه فقط چند دفعه‌ای، که حریف انگار پاش که می‌آید کف رینگ، همه چیز را می‌داند. این را از چشم‌ها، که از اول تا آخر یک جور می‌مانند، همین‌طور از پا گذاشتن و برداشتن، که تا آخر نه بی‌خود به خودشان فشار می‌آرند، نه به لرزه می‌افتند، می‌فهمم. این‌طور وقت‌ها راستش حسابی به کار خودم شک می‌کنم. می‌فهمم که چیزی گره خورده توی بازوهات و توی سینه‌ات سخت شده. می‌فهمم تا چیزی را خرد نکنی از دست بازوت خلاص نمی‌شوی. می‌فهمم تا سینه‌ات را نشکافی، نمی‌توانی نفس راحت بکشی، اما چرای‌اش را نمی‌فهمم. این طناب‌ها از اول این طور ریش‌ریش نبود، این دیرک‌ها هم این‌طور پر از پوست و خون نبود. همه چیز تر و تازه بود، مثل گوشت و پوست من، مثل تک و توک هوراهایی که حالا از توی تماشاچی‌ها درمی‌آید. این قدر بو و صداهای جورواجور جمع نشده بود این وسط. می‌شد راحت‌تر نفس کشید و بازی کرد. همه هم با دل‌شان و برای دل‌شان بازی می‌کردند. از پیش هزار جور نقشه نمی‌کشیدند و کینه‌ای نداشتند وقتی می‌آمدند وسط. حالا گرچه آن‌طور نیست، اما بازی هم نمی‌شود نکرد. من که کاری بهتر از این بلد نیستم. اصلن کاری ندارم که بکنم. بازی می‌کنم، چون باید بازی کنم؛ چون توی رینگ هستم و حریف جلوم هست؛ یعنی حالا تو، که با پاهای سرحال و جوانات خوب رقص می‌کنی و ضربدر و ستاره و دایره می‌کشی (این هم از آن چیزهاست که تا یک چند وقتی تو را توی یاد این تماشاچی‌ها نگه می‌دارد)، دست‌هات هم خیلی قبراق‌اند. اما اگر این‌ها هم نبود، از چشم‌هات هم می‌توانستم بفهمم که چقدر جوانی. با این‌که یک جا بند نمی‌شوی و پشت هر مشتی که ول می‌کنی، جا عوض می‌کنی، اما باز می‌توانم توی چشم‌هات خوب نگاه کنم و ببینم که بردن چقدر برای‌ات شیرین است و باختن چقدر تلخ، یعنی که چقدر جوانی. اما با تمام این‌ها بی‌خودی با این ورجه ورجه‌هات می‌خواهی خودت را دور نگه‌داری و ضربه بزنی. من با کندی و سنگینی سایه‌وارم بهات نزدیک می‌شوم، آن‌قدر که دیگر به وقتش چیزی جز من توی چشم‌هات نمی‌ماند. فعلن می‌آیم جلو و این تن سنگین را هر طوری هست راه می‌اندازم و می‌گذارم‌اش جلوت. دیگر حمله نمی‌کنی! تازه دور یازدهم است، اما تن‌ات از عرق خیس شده. دیگر گارد بازم وادار به حمله‌ات نمی‌کند. اما با چندتا مشت‌پرانی ساخته‌گی من، دوباره شروع می‌کنی. دیگر فکرت خوب کار نمی‌کند، نمی‌توانی درس‌هات را خوب روی صورت‌ام پیاده کنی. دیگر داری کم‌کم می‌آیی جلو مشت من. ولی نه هنوز، که می‌توانی برقصی و خودت را به موقع جمع و جور کنی و مشت‌هات را برای چند لحظه هم که شده، سنجاقک کنی. بازوهای مرا نگاه کن! مثل تنه‌های دو تا درخت، که از وسط تا خورده باشند، دو طرف تن‌ام، همان‌طور مثل اول، آماده‌اند. صورت‌ام هم هنوز مال توست. آهان، چشم‌ام بسته شد و باز شد. فقط همین. بازم صورت‌ام را می‌گذارم جلوت، و بازوم را نگه می‌دارم برای موقعی که وقت‌اش برسد و خودت بیایی جلو مشت‌ام. دوباره سنجاقک‌ات بال‌بال زد، این دفعه فقط و فقط از عصبانیت که خوب توی چشم‌هات پیداست. دور هیجدهم است و تو کم‌کم به باختن فکر می‌کنی. کم‌کم قبول می‌کنی که زیاد هم سخت نیست. اما هنوز باورت نمی‌شود که مرا با این همه چربی و پی که روی شکم و سینه و گردن‌ام هست، نتوانی بیندازی. انگار داری چشم‌بسته می‌زنی. داری از حرص لب‌هات را جمع می‌کنی و کج می‌کنی، می‌خواهی گازشان بگیری. لب‌هات بزرگ و خوشگل‌اند. حیف که این دست‌کش‌های سیاه باید ازشان بوس بگیرند. مژه‌هات هم کشیده و بلند است. از این حرص خوردن‌ات هم پیداست

که طاقت باختن نداری. وگرنه چرا آن‌قدر مشت نمی‌زنی که دیگر نه مشتی برای‌ات بماند و نه بازویی؟ وقتی که تمام مشت‌هات را زده باشی، دیگر فرقی نمی‌کند که برده باشی یا نه. این‌که دارد می‌ریزد روی گونه و لب‌هام خون نیست. تحمل‌اش آسان بود اگر بود. این به‌خاطر آن لحظه‌ای است که دارد می‌رسد، و من مجبورم آن چیزی را که دوست ندارم، ببینم. مجبورم ببینم که دست‌کش‌های سرد و سیاه با پوست و گوشت و خون و غرور و زیبایی چه کار می‌کنند. دارد می‌ریزد روی لب‌هام. دوباره بزن تا پاک بشود. دور چندم شده که دیگر مشت‌هات را حس نمی‌کنم؟ حالا چه فرقی می‌کند از بی حسی صورت خودم باشد، یا از خستگی بازوهای تو؟ دور بیست و سوم، بیست و چهارم، بیست و پنجم. دیگر برای من هم راه رفتن مشکل شده، اما تو هم کارت ساخته است. توی چشم‌هام خیره شدی. بالاخره داری آن چیزی را که باید می‌دیدی، می‌بینی، می‌دانستم وقت‌اش که برسد، خوب که شلتاق کردی و دیگر نمایشی نماند که بدهی، به فکر می‌افتی به این‌که جلوت ایستاده هم نگاه کنی، نه از سر سیری، که از روی شک، از روی حیرت، از روی فلاکت. که بفهمی چرا! می‌دانم که این را به‌ات یاد نداده‌اند و تو هم هرچه فحش بلدی نثارشان می‌کنی، اما تقصیر آن‌ها نیست. نمی‌توانستند این چیزها را یادت بدهند. می‌دانستند، اما ازشان برنمی‌آمد. این را فقط باید می‌آمدی این‌جا تا یاد می‌گرفتی. چندتای این هم اگر سن داشتی، باز یاد نمی‌گرفتی. فقط من که عمرم با عمر این رینگ یکی شده، می‌توانم بیرون از این برد و باخت بایستم. و حالا فهمیدی که برای من باختن هیچ معنایی ندارد، همان‌طور که بردن هیچ معنایی ندارد. من از برد و باخت گذشته‌ام، و این چیزی است که تو نمی‌فهمی و برای همین هم می‌بازی. حالا می‌توانی بفهمی چرا با گارد باز بازی می‌کنم، و چرا به هرچی بیرون از این چهارگوش طناب‌پیچ می‌گذرد کاری ندارم. می‌دانم که دلت می‌خواست این‌ها یک جوری می‌شکافتند و تو می‌توانستی بیرون از این چهارگوش باشی. اما نمی‌شود، و تو این را حالا پذیرفتی، حالا که گاردت باز شد. دیگر نمی‌بندی‌اش. لب‌ها و فک‌ات مثل سرب سنگین شد و تو فقط این را حس می‌کنی و نه چیزی را که دارد زیر پوست‌ات جمع می‌شود، و نه لرزش لب‌هات را. دیگر فقط ادای بازی و مشت زدن را درمی‌آوری. چشم‌ات تار شد و حس می‌کنی که انگار تمام این طناب‌ها و دیرک‌ها و هوارها دارد فرو می‌رود توی سرت. پوست گونه‌هات شروع کرده به پریدن، و تو حالا حسابی سنگین شدی و دل‌ات نمی‌خواهد قدم از قدم برداری. دیگر می‌خواهی بازی تمام شود و خلاص شوی. من هم منتظرت نمی‌گذارم. تمام سرت تکه‌ای سرب شد. اما دردی حس نمی‌کنی، حتی وقتی کمرت به خاک می‌چسبد و تمام رینگ را می‌لرزاند. دیگر آه خفه‌ی تماشاچی‌ها را هم می‌شنوی، که تنها کاری است که از روی ادا نکرده‌اند. حالا توی سرت، هرچه که



می‌دانی، هرچه که دیدی و هرچه که شناختی، همه و همه‌اش درهم شده و هیچ‌کس هم نمی‌تواند جداشان کند، تا آن چیزی که به‌اش فکر می‌گویند، فرصت کند و کاری بکند. این‌طوری بهتر است، چون آن تنها چیزی را که حالا توی تن‌ات وجود دارد نمی‌فهمی؛ یعنی موج مذاب بی‌برگشتی را که بی‌جهت به‌اش درد می‌گویند، اما در حقیقت احساس مرگ است و فلاکت و این‌که همه چیز دروغ است. چندتایی آمدند بالای سرت. من از رینگ بیرون نمی‌روم. اما تا نبینم‌ات، پشت به تو می‌کنم. چه‌طور می‌توانم تماشا کنم که دل خودم کف رینگ بال‌بال بزند؟

حسین سناپور

نقد و بررسی

هرچه سابقه ی ادبی نویسندگان ایرانی زیادتر می شود، بیشتر به حشو و اضافه گویی می افتند؛ یعنی جای این‌که به موجزنویسی و فضاسازی اهمیت بدهند، وراجی می کنند و داستان ساختمندی به اجرا درنمی‌آورند.

در داستان «با گارد باز» نیز که مونولوگ در آن نقش محوری دارد، این مشکلات مشهود است. در این داستان با شیوه‌ی روایت خطابی (دوم‌شخص) طرف هستیم؛ یعنی راوی به‌طور مستقیم با مخاطب‌اش حرف می‌زند تا او را وارد فضای شخصیت های داستان بکند؛ مثلن در رمان «چراغ های روشن، شهر بزرگ»، اثر جان مک، راوی درحالی دوم‌شخص است که مونولوگ‌ها به مخاطب آدرس می‌دهند و مدام فضاسازی می‌کنند و طرح داستان را پیش می‌برند. درواقع آن‌جا، ما با مینی‌طرح‌هایی روبه‌رو هستیم که داستان را به ساختار جعبه‌چینی رسانده‌اند. حتی «جان لیت گیت» نیز در قرن پانزدهم و بعدها بسیاری از نویسندگان دیگر مثل مارگریت دوراس، میشل بوتور، ویلیام فاکنر و... از این شیوه استفاده کرده‌اند.

لازم به ذکر است که بعدها وقتی این شیوه دمده شد، راویِ دوم‌شخص به زاویه دیدِ دوم‌شخص بدل شد.

در ابتدا سعی می‌کنم به نثر این داستان بپردازم که البته ضعف تألیف ندارد اما از فقدان لحن و هارمونی رنج می‌برد:

«سرخی دست‌کش‌هات با این تندی که پیش چشم‌هام می‌روند و می‌آیند، مثل سنجاقک جوانی می‌مانند که یک دم از بال زدن توی صورت زمخت من دست برنمی‌دارند»

در دو سطر بالا، بهتر است نویسنده جای «مثل سنجاقک جوانی می مانند» از «به سنجاقک جوانی می مانند» استفاده کند تا نثر نزدیکی بیشتری با طبیعت زبان معیار داشته باشد. همچنین اگر جای «یک دم» از «دمی» استفاده شود، لحنِ نثر بهتر می‌شود.

راوی در ادامه می‌گوید:

«پشت بال‌بال زدن‌شان چشم‌های تو را نگاه می‌کنم که پرزور و مطمئن، به چپ و راست می‌روی و نمی‌گذاری سنجاقک ات آرام بگیرد. اما می بینی که؛ من فقط سرم به عقب می‌رود و برمی‌گردد، و پاهام یک قدم هم عقب نمی‌نشینند، همان‌طور که پیش از این و پیش‌ترها ننشستند؛ و دست‌کش‌هات هروقت که روی صورت‌ام می‌آیند، پوست و گوشت و استخوان‌ام را فقط چغرتر می‌کنند».

چشم های پرزور و مطمئن یعنی چه؟ این توضیح اصلن زیبا و داستانی نیست. در ضمن، نویسنده باید با نشانه چینی و فضاسازی به مخاطب نشان بدهد که چرا پاهای راوی پیش تر عقب نرفته بود؛ آیا منظور، مسابقه‌ی بوکس قبلی است و یا همین مسابقه؟

همچنین نویسنده باید دقت کند که چغر یعنی سفتی و سختی پوست؛ اما با هر ضربه، بعد از ایجاد چروک، صورت نرم‌تر می شود؛ درواقع منظور نویسنده فقط سفت شدن عضله‌ی صورت بوده است نه پوست!

از طرفی، تشبیه مشت به سنجاقک، حتی اگر بیانی فانتزی داشته باشد، زیبا و باورپذیر نیست. احتمالن راوی می خواهد بگوید که حریفش یک زن است، اما نویسنده آن‌قدر در ادامه به دام توصیف و حشو افتاده که شانس چنین تأویلی از دست می رود و یا اگر منظور نویسنده جدال بین عقل و قلب است، این منظور باید به اکران گذاشته شود و نشانه ها کافی و مرتبط با یکدیگر باشند؛ متاسفانه اکثر توصیف‌ها شاعرانه‌اند و بی‌هدف رها شده‌اند و به امنیت داستانی نرسیده‌اند. البته مخاطب ایرانی حرفه‌ای نیست و از این نوع بیان‌ها استقبال می‌کند زیرا صرفن دنبال مصرف کردن است، و نه تعقل برای مشارکت در نویسش متن. نویسنده ادامه می‌دهد:

«این غیظ چشم‌هات و این بی تابی جوان پاهات را دوست دارم و این مشت‌هات را که بالا و پایین صورت‌ام فرو می روند و درمی آیند. همین چیزهاست که ما را به هم مربوط می‌کند، که کم هم نیست. اما من کاری به‌شان ندارم. اصل این است که تو این‌جا، روبه‌رو و حریف من هستی و

من نمی‌توانستم بی‌تو این‌جا باشم. برای همین تو را و مشت‌هات را دوست دارم.»

کدام چیزهاست که راوی و مخاطب‌ش را به یکدیگر مربوط کرده؟ نویسنده احتمالن با طرح این گزاره می‌خواهد نشان بدهد که راوی مازوخیست و معشوقِ راوی سادیست است، اما در اکران آن موفق نشده زیرا در طول داستان، راوی در پی پیروزی است، در صورتی که یک مازوخیست با طرف مقابلش نمی‌جنگد و اصلن نمی‌خواهد او را شکست بدهد. منظورم این است که منطق داستانی در این اثر مدام نقض شده و همین باعث می‌شود که داستان مدام در جا بزند و طرح پیش نرود.

سطرِ «اصل این است که تو این‌جا، روبه‌رو و حریف من هستی» نیز کارکردی در طول داستان ندارد و حشو به حساب می آید زیرا نویسنده بارها این قضیه را به مخاطب اعلام کرده است و نیازی به تکرار آن نیست. همچنین سطرِ «و مشت‌هات را دوست دارم» باز از منطق داستان دور است و باورپذیر نیست. این داستان استعاری‌ست اما در ادامه، متن به استعاره بدل نمی‌شود؛ درواقع نویسنده رویکردی فانتزیک در توصیف دارد و همین شیوه باعث شده با متنی عقلانی و جزئی بین روبه‌رو نباشیم؛ به عنوان مثال، اگر در این داستان با مسابقه ی بوکس طرف هستیم، چرا دوربین سمت تماشاگران و داور نمی‌رود؟ و یا اگر شاهد برخوردی عرفانی با نفس هستیم، چرا بین راوی و نفس، دوآلیسمی مثل پیری و جوانی عَلَم می شود؟ اصلن چرا نویسنده به زمانِ متنی بی‌توجه است؟ داستان به‌ظاهر تمام می‌شود اما مونولوگ‌ها و نشانه‌ها در هوا معلق باقی می‌مانند. منظورم این است که نشانه‌ها در خدمتِ تأویل نیستند و داستان گنگ است. درضمن، اگر نویسنده می‌خواهد روی مرز این دو تأویل حرکت کند، باید پی شیوه‌ای سیال باشد؛ مثلن جای این‌که شخصیت‌پردازی را نیمه کاره رها کند، از ابتدا داستان را با آندروژنیک جلو ببرد تا مخاطب با توجه به کنش‌های جنسیتی با متن برخورد نکند. همان‌طور که شرح دادم، گاردِ درون داستان استعاری‌ست اما استعاره‌ای در متن ساخته نمی‌شود؛ درواقع



تنها با متافوری شعری روبه‌رو هستیم که این قضیه، داستان را طبیعی و باورپذیر جلوه نداده است.

مشکل اصلیِ نویسندگان ایرانی نیز همین است؛ جزئی نویس و سوال پرداز نیستند، یعنی وقتی فضایی را خلق می‌کنند از خودشان سوال نمی‌کنند که چرا این نشانه‌ها را در متن آوردم و چه توجیهی برای‌شان دارم!

و در ادامه:

«بزن! سرت را خوب توی شانه و بازوهات قایم می‌کنی. آره، صورت‌ام، صورت‌ام. یاد گرفتی که بی‌خود زورت را برای ستون سنگی تن‌ام حرام نکنی و توی همین چند دور اول خودت را خسته نکنی. ولی چه فایده؟»

من هم به نویسنده می‌گویم: خب این‌ها را می‌نویسی که چه؟ چه فایده؟ چرا راوی مقاوم است؟ باید آدرس متنی داده شود. این متن، یک داستان خیلی کوتاه نیست، پس نویسنده فرصت دارد که با استفاده از چند فلش‌بک و مینی‌روایت، از ساختار جعبه‌چینی استفاده کند تا بتواند به اثری چندتأویلی و چندبُعدی برسد، اما جنونِ حرافی مانع

این امر شده است. درواقع در این داستان بیش از این‌که مونولوگ داشته باشیم، وراجی درونی داریم، چراکه مونولوگ باید به داستان بُعد بدهد و طرح را جلو ببرد. از طرفی، یک نویسنده برای ایجاد کشمکشِ داستانی، باید تعادل را به هم بزند، اما در این داستان با هیچ کشمکشی روبه‌رو نیستیم زیرا تعادل به هم نخورده و سیرِ داستان، نه صعودی‌ست و نه نزولی، بلکه در یک خط روایی، منفعلانه پیش رفته است. در این داستان، با نوعی میتولوژیِ پسرکُشی نیز مواجه ایم. (دقت شَود که با یک راویِ پیر و مشت زنی جوان طرف هستیم) اما صرفن به این اسطوره (myth) اشاره می‌شود و از نگاهی تازه با آن روبه‌رو نمی‌شویم. در ادامه به بعضی از بیان‌های ضعیفِ این داستان اشاره می‌کنم:

«آپرکات‌ات از آن‌هاست که همه تا چند وقتی یادشان نگه می دارند» این‌جور بیان ها از استتیک زبانی برخوردار نیستند و اغلب وارفته‌اند.

و یا در جایی دیگر:

«و آن سایه ها را که جز هورا کشیدن و شرط بندی کردن کاری بلد نیستند»

در این سطر شاهد حشو هستیم زیرا نویسنده به راحتی می تواند «کردن» را از «شرط‌بندی کردن» حذف کند. وقتی به زبان توجه نکنید، روایت و طرحِ داستان‌تان پر از حشو می‌شود. مثلن سطر «هوراهای سقف هواکن می کشند» یعنی چه؟ و یا «آخر این ها سال‌ها است که برای من هورا می کشند» اصلن چه زیبایی‌ای دارد و چه لحنی جز سنگینی به نثر داده است؟ اصلن این توصیف‌ها که بارها تکرار شده چه کمکی به پیشبرد طرح داستان می‌کند؟ در ادامه باز با این مشکلات مواجه هستیم:

«یعنی حالا تو که با پاهای سرحال و جوان ات خوب رقص می‌کنی»

چرا نویسنده جملات‌ش را با حشو انبار می‌کند؟ خیلی راحت جای «رقص می‌کنی» می‌توان نوشت: «می‌رقصی»

این داستان، بسیار در ایران معروف شده اما همان‌طور که شاهد هستید، اشکالاتی ابتدایی در سراسر آن مشهود است:

«این هم از آن چیزهاست که تا یک چندوقتی تو را توی یاد این تماشاچی‌ها نگه می‌دارد». یک نویسنده‌ی حرفه‌ای باید بداند که چرا زبان در نثر مهم است، باید نثر قدرتمندِ پارسی را بشناسد و ویژگی تک تکِ نویسندگان را از بر باشد تا از این‌جور بیان‌های سخیف دوری کند. همچنین نویسنده ی این داستان باید دقت کند که راوی در زبانِ معیار، جزئی حرف می زند و از الفاظی عامیانه مانند «لب‌های بزرگ و خوشگل» در توصیف استفاده نمی‌کند.

در ادامه نیز ناگهان گفته می شود: «دور هجدهم است» در حالی‌که در طول داستان، سخنی از دور و راند نبود و هرگز زمان متنی در آن تعریف نشده بود و داستان با پایانی سانتی‌مانتال و بی‌هیچ خلاقیتی رها می‌شود:

«چندتایی آمدند بالای سرت. من از رینگ بیرون نمی روم. اما تا نبینم‌ات، پشت به تو می‌کنم. چه‌طور می‌توانم تماشا کنم که دل خودم کف رینگ بال‌بال می‌زند؟»

این اثر باید به‌صورت داستانک نوشته می شد، و نه داستان! چراکه تنها با اضافه‌گویی و توصیف پر شده و تراشیده نیست. درواقع کلِ داستان حاوی چند گزاره تکراری است که مدام تکرار شده و ما هرگز نمی‌فهمیم راوی که این‌همه مشت خورده و آسیب دیده چرا نمی‌افتد و شکست نمی خورد. خلاصه این‌که این داستان نوعی تقلید از میتولوژیِ فردوسی ست و تنها در یک بازتولید خلاصه شده، چراکه ادبیات را به دیکتاتوریِ دانای کل باخته است و داستان را به بازتولید سطحی مبارزه رستم و سهراب تقلیل داده است. می‌خواهم بگویم که در این داستان به جای شخصیت‌پردازی با تیپ‌سازی طرفیم، این داستان پدرسالار است، سهراب یا بوکسور جوان علی‌رغم قدرت و چالاکی‌اش می‌بازد چون قرار است که ببازد و این خواست دانای کل یا همان فردوسی‌ست که حالا در هیئت یکی مثل حسین سناپور احضار شده تا بنویسد بدون آن‌که فکری برای تغییر یا تولید داشته باشد! چرا سنّت این‌همه بر ادبیات داستانی ایرانی سیطره دارد؟ چرا نویسنده ایرانی این‌همه سنتی می‌نویسد و مدام سنت را بازتولید می‌کند؟


کارگاه نقد
۶

نقد شعر «مصطفا صمدی»

آمنه باجور

آبستن نیست هیچ اتفاقی در من
که رخت برکنم
و بشویم دست
از خانه که به جانم افتاده
و آرام بگیرم دست سفر
تا خراب نشود سرم تنهایی
که هم اتاقی من ست
روبه‌روی شعر
ردیف می‌کند شام
می‌پزد فیلم
تعارف می‌کند سیگار
و با آن‌که لب نمی‌زنم به مشروب
مثل مادر که به دارو می‌خورم
می‌خورم که بیفتم به خواب
و قطاری که نمی‌برد مرا ببرد
تا بشویم دست از خانه
از خراب
از هم اتاقی
که دست شسته از من
و بگیرم دست سفر



نقد و بررسی

بیشتر اوقات، برای گریز از تنهایی به فکر فرار می‌اُفتیم؛ فرار از تنهایی با پناه بردن به چیزی دیگر. ولی غافل از آنیم تنهایی، جایی‌ست که همیشه با ماست و از آن گریزی نیست. در تنهایی فکر مجال پرواز می‌یابد و شعر متولد می‌شود. موتیف مقید این شعر، فرار از تنهایی و پر کردن خلاء درونی با عوامل بیرونی مثل سفر است. اما اگر تنهایی بخشی از ما شده باشد آیا به قول معروف همه جا آسمان همین رنگی نخواهد بود؟ بیشتر افراد گمان می‌کنند با سفر کردن، می‌توانند تنهایی‌شان را جا بگذارند اما این سفر را پایانی نیست. حتا اگر برای مدتی کوتاه تنهایی از شما دور شده باشد، باز هم به سراغ شما می‌آید. به هر حال اکنون مصطفا صمدی برای فرار از تنهایی در این شعر سفر را انتخاب کرده و منتظر قطاری‌ست که مثل منجی وی عمل کند و او را با خود ببرد. با این توضیح به بررسی و نقد شعر می‌پردازم و آن را در چند اپیزود بررسی خواهم کرد.

۱.

«آبستن نیست هیچ اتفاقی در من
که رخت برکنم
و بشویم دست
از خانه که به جانم افتاده»

در این اپیزود راوی از نیفتادن اتفاق می‌گوید تا بهانه‌ای باشد، دستش را از خانه‌ای بشوید که هنوز معلوم نیست چرا به جان او افتاده است. او از ملال زندگی روزمره خسته شده چون هیچ اتفاق تازه‌ای در آن رخ نمی‌دهد. «خانه» با توجه به شکل ظاهری (چهاردیواری بودنش) می‌تواند استعاره‌ای از ذهن آدمی باشد، یعنی راوی از افکار خودش هم دلزده است.

تقطیع در سطر سوم و چهارم اگر به صورت زیر باشد، خوانش شعر و لحن‌گردانی شکل بهتری پیدا می‌کند:

«و بشویم دست از خانه
که به جانم افتاده»

در متن اصلی، «و بشــویم دســت» دو هجـای بلنـد و یـک هجای کشیده (شو/یَم/دست)، سطر را دچار سکته مـی‌کنـد ولی در ادیت پیشنهادی هجای کشیده حذف شـده و لحـن بهتر می‌شود:

(شو/یم/دس/تَز/خا/نِ)

.۲

«و آرام بگیرم دست سفر
تا خراب نشود سرم تنهایی
که هم اتاقی من است»

در اپیزود دوم کم‌کم ذهن مخاطب بـه سـمت دلیـل جنـگ وی با خانه می‌رود که همان خراب شدن تنهـایی روی سـر شاعر است. تنهایی که چنان با وی عجـین شـده کـه دیگـر مـی‌توانـد نـام «هــم اتـاقی» بـه او بدهـد. در واقـع راوی سفرکردن را پناه‌گاهی برای رهایی از تنهایی می‌داند.

.۳

«روبه‌روی شعر
ردیف می‌کند شام
می‌پزد فیلم
تعارف می‌کند سیگار»

در این اپیزود تنهایی را به مثابه‌ی همان هم اتـاقی در بطـن کسی به مخاطب نشان می‌دهد که جاندار است و دارد شـام و فیلم و سیگار فراهم مـی‌کنـد. در ایـن بخـش از تکنیـک چندواژگانی استفاده شده یعنی «ردیف» هم به شـعر پاسـخ می‌دهد (چون یکی از عوامل شعری‌سـت) و هــم بـه شـام (یعنی در حال تدارک بساط شـام اسـت). از طـرف دیگـر «شام» نیز می‌تواند دو معنا داشته باشد: یکی از وعـده‌هـای غذایی یا هنگامه‌ای از شبانه‌روز.

.۴

«و با آن‌که لب نمی‌زنم به مشروب
مثل مادر که به دارو می‌خورم
می‌خورم که بیفتم به خواب»

در این اپیزود شاعر بدون آن‌که به مشـروب لـب بزنـد، بـه عوامل بیرونی برای اندکی خواب پناه می‌برد، مثـل مـادری که داروی خواب‌آور می‌خورد.



اما در این اپیزود مادر می‌تواند نشانه باشد؛ مثلن مـی‌توانـد وطن او باشد که تنهاست و حـال آشـفته‌ای دارد و بـه هـر دلیلی خوابش نمی‌برد.

.۵

«و قطاری که نمی‌برد مرا ببرد
تا بشویم دست از خانه
از خراب
از هم اتاقی
که دست شسته از من
و بگیرم دست سفر»

در اپیزود پایـانی شـاعر از قطـاری مـی‌گویـد کـه او را بـا خودش نمی‌برد تا بتوانـد از خانـه و هــم اتـاقی‌اش کـه در اپیزودهای قبل خواندیم، فرار کند. در سطر یکی مانـده بـه آخر «که دست شسته از من» منظور شاعر این است که حتا خراب و تنهایی هم از او دست شسته‌اند و این شاید نشـان از تنهایی بیشتر او باشد. خراب هم می‌تواند نشـان از حـال خرابش باشد، یا خرابی‌ها و آشفتگی‌های کشورش.

در کل تنهایی همیشه مورد هجـوم انـواع و اقسـام ادیـان و مرام‌های سیاسی بوده، چون در تنهایی‌ست که فکر بـه دور از هیـاهوی زمانـه و اطرافیـان، راه خـویش را مـی‌یابـد و اتفاقات تازه در آن رخ می‌دهـد. البتـه شـاید تنهـایی بـرای بسیاری هولناک و هراس‌انگیز باشـد، چـون عـادت بـه آن ندارنـد و از تنهـا بـودن مـی‌ترسـند. حـال آن‌کـه خلـوت، غنیمتی‌ست برای آفریدن هنر و شعر.



نقد شعر «فاطمه قهرمانی»

سمیه ابراهیمی

دو شاخه در دلم
و شادی‌ام توی شارژ
به صد که می‌رسد
برق از سر زنی می‌پرد
که مثل شاتره زیر دست
ریز ریزم می‌کند
و می‌ریزدم در آشی
که می‌پزد برای آقا
آقایی که زبانش زخم می‌زند
پیش از آن‌که ریزترم کند
زیر دندان کرم خورده‌اش
و زن که زندگی می‌کند توی قابلمه
لم می‌دهد به چارشانه‌ترین خانه
موهاش را شانه می‌کند
و همچنان که دارد می‌دهد لب
پوست لبم را می‌کنم
مثل شورتی زخمی
پرتش می‌کنم
ولی باز می‌شنوم
صدای زنی را
مردانه‌تر از خانه

نکن پدرسگ!
من این‌جا توی آش زاییده‌ام
نوزادم
مثل برق
هی قطع می‌شود و هی وصل
خوش آمدی دخترم
به دنیای بین دو دندان
خوش آمدی

نقد و بررسی

ساختارهایی که تشکیل دهنده‌ی متون ادبی هستند از دایره-ی اندیشه خارج نمی‌شوند و تمامی ابژه‌های به کار رفته در هر اثر به نحوی در ردیف تکامل یا نقض یکدیگر قرار می‌گیرند تا با ساختن فرمی خاص به شعری ماندگار ختم شوند. مضمون اصلی اثر فوق، درماندگی زنان و ترسی اجتماعی از سلطه‌گری مردان است.

در شعر فاطمه قهرمانی با روایاتی که زنجیروار در دل هم جاگرفته‌اند مواجه می‌شویم به‌طوری‌که پایان روایت کوتاه قبلی سرآغاز روایت بعدی‌ست. این شعر با تصویری سوبژکتیو شروع شده و ذهن مخاطب را به سمت سوالی سوق می‌دهد که مولف برای یافتن پاسخ‌ش دوشاخه‌ای را در قلب یا روح خود تصور کرده است. کنجکاوی‌هایی از این دست به بعد استتیکی اشعار کمک کرده و مخاطب را به خوانش مابقی آن وادار می‌کند. انرژی بالقوه‌ای که در مطلع این اثر وجود دارد با ایجاد ارتباط عمودی بین سطور به اوج رسیده و موتیف مقیدی را دنبال می‌کند که تا سطر آخر با شارژ شدن و اوج شادی منجر به عکس‌العمل‌هایی در دل روایات موجود می‌شود.

«دو شاخه در دلم
و شادی‌ام توی شارژ
به صد که می‌رسد
برق از سر زنی می‌پرد»

خلق چنین پیش زمینه‌ای به دلیل وجود نشانه‌های «دوشاخه و دل» مدلولِ «سرخرگ و سیاهرگی که به قلب متصل است» را می‌طلبد اما نشانه‌ی موجود در سطر دوم «شارژ شدن شادی» بعد معنوی و حسیتی پنهان را نمود می‌بخشد.

در ادامه با توضیحی ملزم مواجه می‌شویم (به صد که مـی-رسد) تا تمهید ایجاد شده تکمیل شود. «پریدن برق از سر» نشان از هیجان و تعجبی ناگهانی دارد و بـه عنـوان رابطـی بین اپیزود اول و اپیزودهای بعدی به‌کار گرفته شده است.

«که مثل شاتره زیر دست
ریز ریزم می‌کند
و می‌ریزدم در آشی
که می‌پزد برای آقا
آقایی که زبانش زخم می‌زند
پیش از آن‌که ریزترم کند
زیر دندان کرم خورده‌اش»

در این قطعه شاهد فضای جدیـدی هسـتیم کـه بـه سـمت تکمیل سطرهای قبلی پیش می رود. ارتبـاط نشـانه هـایی از قبیل «ریزریز شدن زیر دست، شاتره، آقا، زخم زبان، دندان کرم‌خورده» مدلول دیکتاتوری حـاکم در خانـه را پـیش رو آورده، چراکه ترس و اضطراب زن باعث خرد کـردن و یـا حتی قربانی کردن مولف می‌شود.

این اثر را به دلیل رابطـه ی پیرامتنـی آن بـا وقـایعی کـه در زندگی مولف رخ داده است و حضور پررنگ این وقایع در بن‌مایه‌ی اثر و تخیلی که منجر به لذت ادبی می‌شود، نمی-توان با تئوری مرگ مولف مورد بررسی قرار داد و بی‌شـک خبر از شهود ماقبل نویسش اثر و چیدمان شاعرانه‌ی وقـایع می‌دهد. یک مولف اگر قصـد شکسـتن هنجارهـا و ایجـاد آنتروپی در فضاسازی‌های خود دارد باید زیبـایی‌شناسـی را سرلوحه‌ی خـود قـرار داده و بدانـد کـه هـدف از نوشـتن سرخوشی متنی‌ست و البته فاطمه قهرمانی توانسته با به‌هـم ریختن فضاها و در عین حال، چنگ انداختن بـه فضـاهای ایجاد شده به چنین استتیکی دست یابد.

در ادامه:

«و زن که زندگی می‌کند توی قابلمه
لم می‌دهد به چارشانه‌ترین خانه
موهاش را شانه می‌کند
و همچنان که دارد می‌دهد لب
پوست لبم را می‌کنم»

در اپیزود سوم هم مولف دچار توضیحاتی شده کـه راوی-گونه است. البته به دلیل آشنایی‌زدایـی‌هـایی همچـون «لـم دادن به چارشانه‌ترین خانـه، تشـبیه خانـه بـه قابلمـه» فـرم روایتی شعر، زننـده نیسـت. زنـدگی کـردن در قابلمـه کـه استعاره از گذراندن سـاعات مدیـدی در آشـپزخانه اسـت، نوعی تصویر سوبژکتیو به حساب می‌آید و در کنار تصاویر ساده عینی «شانه کردن مو، لـب دادن، کنـدن پوسـت لـب» منجر به پارادوکس فاحشی می‌شود که با جـایگزین کـردن سطرهای پایانی این اپیزود با تصاویری شعرگونه مـی‌تـوان در جبران آن کوشید. اسـتفاده از کلمـه‌ی «مثـل» در اپیـزود بعدی مخاطب را مجبور به قیاس این اپیـزود بـا سـطرهای بعدی مـی‌کنـد و البتـه اپیـزود چهـارم بیشـتر بـرای ادغـام اپیزودهای قبلی به‌کار می‌رود.

«مثل شورتی زخمی
پرتش می‌کنم
ولی باز می‌شنوم
صدای زنی را
مردانه‌تر از خانه»

لبی که به شورتی زخمی تشبیه مـی‌شـود احتمـالن زخمـی عمیق برداشـته و ایـن خـون را اگـر فـرای سـطحی‌نگـری بررسی کرده و با زخم زبان مرتبط کنیم به خـون دلـی کـه ناشی از زخم‌زبان‌های مکـرر همسـر اسـت مـی‌رسـیم کـه اپیزود دوم را دربر گرفته است.

«نکن پدر سگ!
من این‌جا توی آش زاییده‌ام
نوزادم
مثل برق
هی قطع می‌شود و هی وصل»

سطر اول این اپیزود با اسـتفاده از تکنیـک فاصـله‌گـذاری، زاویه‌ی دید مخاطب را تغییـر داده و سـریعن او را متوجـه مردی می‌کند که نقش دیکتاتور را ایفا کرده است. نشـانه‌ی «زنی که در آش زاییده است» مسلمن گویای اعتراضی‌ست که به واسطه‌ی ترس قادر به ابراز آن نیست.



«خوش آمدی دخترم
به دنیای بین دو دندان
خوش آمدی»

این شعر استعاری و فمنیستی با پیش کشیدن موتیف‌های آزادی همچون: «خرد کردن سبزی، پختن آش، زایمان» به نشانه‌هایی اشاره می‌کند تا مخاطب به درون‌مایه و موتیف مقید اثر برسد.

تمامی اپیزودها مثل گزاره‌هایی پی‌درپی برای تکمیل و هدایت مخاطب ردیف شده‌اند. این اثر، شعری خود بسنده بوده و به دلیل این‌که سطرهای پایانی آن، تاملی در ذهن ایجاد می‌کند متنی باز تلقی می‌شود؛ پارادوکسی که در سطرهای پایانی وجود دارد با حسیت نهفته در سطرهای قبلی تکان دهنده بوده و نشان از پایان‌ناپذیر بودن این دیکتاتوری و خفقان حاکم در منازل دارد.

نقد شعر «گنجشک‌ها»

فاطمه قهرمانی

بعد از هزار و یک شب خواندن
خوابیدن
از خانه خارج می‌شود یک جفت
در کوچه غوغا کرده‌اند
گنجشک‌ها
تا صف اتوبوس
پای درختی که جیک تو جیک
اشغال شده
بر گونه
درست سر سیاهی خال
مرد
این‌گونه خالی می‌کند بوسه
زن هم برای این‌که شوی اشک ندهد
سرش را
یک کاره برمی‌گرداند
از گونه‌هاش که جای کبود ریمل پاک می‌کند
دوباره برمی‌گردد
گنجشکی
بر شاخه دیگر نمانده

علی عبدالرضایی



نقد و بررسی

عشق و نزاع، محوریتی که جهان حول آن می‌چرخد و این علاقه و جنگ ابدی که هرگز برنده و بازنده نداشته، پارادوکسی‌ست در حال تکرار که در عین پیچیدگی پر از جذابیت است. فراز و فرود و البته ملال و تلخی‌ست که در مجموع ساختار و فرم زندگی را تشکیل می‌دهد. هر انسانی فارغ از جنسیت و نژاد، با این پارادوکس دست و پنجه نرم کرده و در این میان شاعر یا نویسنده‌ای که زندگی را بازنویسی می‌کند، دست به بازسازی این پارادوکس زده و منشی خودویژه به آن می‌دهد تا تصویری از این جریان ثبت شده و نگاهی تازه تولید شود. شعر «گنجشک‌ها» تصویری کوتاه اما تاثیرگذار از این پارادوکس است که با رویکرد نشانه‌شناسی و ساختارگرایی جزیی‌نگر به نقد آن می‌پردازم.

«بعد از هزار و یک شب خواندن
خوابیدن
از خانه خارج می‌شود یک جفت
در کوچه غوغا کرده‌اند
گنجشک‌ها
تا صف اتوبوس
پای درختی که جیک تو جیک
اشغال شده»

در سطر اول شعر که به «هزار و یک شب» اشاره شده ما با دو نوع نشانه طرفیم. هزار و یک شب می‌تواند اشاره به مدت زمانی طی شده باشد (که نزدیک سه سال است) و در عین حال که رابطه‌ی پیرامتنی با کتاب «داستان‌های هزار و یک شب» دارد. در سطر بعد متوجه نوعی رابطه‌ی بینامتنی هم با خود کتاب می‌شویم. هزار و یک شب خواندن می‌تواند نشانه‌ی نوعی نزاع هم باشد که با ماجرای هزار و یک شب قصه‌گویی شهرزاد برای نجات جان خود، این همان شده است و برداشت دیگر می تواند خواندن کتاب هزار و یک شب باشد. در سطر بعد /از خانه خارج

می‌شود یک جفت/، زن و مردی را می‌بینیم که بعد نزاع یا یک خواب راحت پس از خواندن هزار و یک شب از خانه خارج شده و وارد کوچه‌ای می‌شوند که صدای گنجشک‌ها /در کوچه غوغا کرده‌اند/ اشغالش کرده و تا وقتی که به ایستگاه اتوبوس برسند این صدا ادامه پیدا می‌کند. /پای درختی که جیک تو جیک/ اشغال شده/ بازی زبانی «جیک تو جیک» نشانه‌ای‌ست که می‌تواند نمایه‌ای از جیک‌جیک گنجشک‌ها روی درخت باشد و یا ازدحام مردمی که کنار درختی برای صف اتوبوس جمع شده‌اند. در واقع شاهد نوعی این‌همانی هم هستیم که صدای گنجشک‌ها بدل به صدا و شلوغی ناشی از ازدحام مردم می‌شود.

«بر گونه
درست سر سیاهی خال
مرد
این‌گونه خالی می‌کند بوسه
زن هم برای این‌که شوی اشک ندهد
سرش را
یک کاره برمی‌گرداند»

در این قسمت ما با دو نشانه طرف هستیم /بر گونه/ درست سر سیاهی خال/ مرد/ این‌گونه خالی می‌کند بوسه/ مرد گونه‌ی خال‌دار زن را می بوسد و زن که دچار احساسات شدید شده برای پنهان کردن اشک‌هایش (شوی اشک ندهد) پشت می کند به مرد، این برداشت با برداشتی که در سطرهای اول (هزار و یک شب‌خوانی) به آن اشاره شد هم‌خوانی دارد اما در عین حال با توجه به نشانه‌ی هزار و یک شب که گفتیم می‌تواند نشانه‌ای از نوعی نزاع بین دو نفر باشد. تصویر دیگری که به مخاطب ارائه می‌شود سیلی زدن و یا تف کردن مرد روی صورت زن است که باعث رنجش و گریه و در نهایت پشت کردن زن به مرد می‌شود.

«از گونه‌هاش که جای کبود ریمل پاک می‌کند
دوباره برمی‌گردد
گنجشکی
بر شاخه دیگر نمانده»

در این سطر /از گونه‌هاش که جای کبود ریمل پاک می‌کند/ که در آن با پاک کردن اشک‌های زن روبه‌رو می‌شویم، با توجه به نشانه‌ی بوسه‌ی مرد، این اشک‌ها باعث ریزش سیاهی ریمل روی گونه‌ی زن شده و در طرف دیگر با توجه به نشانه‌ی سیلی زدن مرد، باعث کبودی صورتش شده که آن را پاک کرده و برمی‌گردد سمت مرد. /گنجشکی /بر شاخه دیگر نمانده/ نماندن گنجشکی بر شاخه می‌تواند نشانه‌ای از رفتن گنجشک‌ها و ساکت شدن آن فضای پرهیاهو باشد که با سطرهای اولیه شعر در ارتباط است و در عین حال رفتن مرد را تداعی می‌کند که زن تا صورتش را برمی‌گرداند دیگر او را نمی‌بیند. نه تنها او را نمی‌بیند بلکه عدم حضور مرد باعث ایجاد حس خلوت و



تنهایی شدیدی در وجودش می‌شود که دیگر آن ازدحام و شلوغی را هم نمی‌بیند و در واقع رفتن مرد با رفتن گنجشک‌ها این‌همان می‌شود.

در پایان همان‌طور که در مقدمه اشاره کردم شعر «گنجشک‌ها» تصویری کوتاه از بازسازی یک پارادوکس است، پارادوکسی که با نشانه‌های مختلف و تصاویری عینی در طول شعر نشان داده شده و در حوزه‌ی ساختار نشانه‌ای به خوبی از پس خود برآمده و در نهایت به فرم معنایی ویژه ای می‌رسد؛ خوانش این شعر با توجه به تصاویر عینی‌اش علاوه بر این‌که مخاطب را وارد نوعی سینمای متنی می‌کند، نوعی فضای تجربی و زیستی را هم در ذهن تداعی می‌کند، سکانسی از یک اتفاق ساده که در عین پیچیدگی‌اش زندگی را فریاد می‌زنند.

نقد شعر «ایوب احراری»

زهرا هاشمی

تقصیر

برای رسیدن به یک بله
باید که گم شوم لای این سینه‌ها بخزم که بشنوم نه
بله
بی‌رگ می‌شوم گاهی
حتا کم نمی‌کنم شرم
چرخ می‌زنم در دیروز
و خنده‌هایی که قرض می‌دادی
دیگر ندارد صرف
برای نرسیدن
جایی نیست
باید که انتهای نه
کمی صبر
شاید به تو فکر کنم بعد
بیرونِ این حرف‌ها راهی نیست
اما لازم است اتفاقی
بیفتد اتفاقی
در حوالیِ باشد
اگر نباشد
شوت می‌شوم از دنیا
نه
بله
من همیشه زندانیِ نه بودم



نقد و بررسی

بنابر تفکرات «ژاک دریدا» زبان متافیزیکی، یعنی همان زبانی که بشر طی قرون متمادی با آن اندیشید، زندگی کرد و دنیایش را ساخت، آکنده است از تقابل دوگانگی‌ها وتضادها. اساس با تقابل‌های دوآلیستی‌ست که سیستم فکری و معرفتی انسان قوام یافته است. تقابل‌های درون و برون، ظاهر/باطن،مرد/زن، گفتار/نوشتار، خوب/بد، زیبا/زشت، عمق/سطح و مثال‌هایی بسیاری از این دست، همواره در سیستم متافیزیکی حضوری پررنگ داشته‌اند. پرسش از خاستگاه این تقابل‌ها و این‌که اعتبار آن‌ها بر چه چیزی استوار است و آیا این تقابل‌ها، سیستمی بی عیب و بدون چالش ساخته‌اند، مبحثی است که ژاک دریدا به آن‌ها می‌پردازد. او تزلزل‌های متافیزکی را که افلاطون بنیان نهاد، با نشان دادن چیزی به نام «بلاتکلیف‌ها» برملا می کند. همیشه سایه به سایه‌ی اندیشه‌های ظاهرن محکم، بلاتکلیفی و عدم قطعیت حضور داشته، پدیده‌هایی مثل دوجنسه، زامبی‌ها و فارماکون به وجود آمده‌اند که در هستن خود سرگردانند. فارماکون واژه‌ای است که دو معنای متقابل زهر و پادزهر را با خود حمل می‌کند و افلاطون به نقل از اسطوره‌ای مصری، نوشتار را به عنوان فارماکون معرفی و آن را تقبیح می‌کند. فارماکون یک بلاتکلیف است که در هنگام آغاز تاسیس متافیزیک، به عنوان شبحی متزلزل کننده در سراسر تاریخ آن حضور دارد. با این تمهید و با دیدگاه ساختارگرایی جزئی‌نگر و سمیولوژی به بررسی شعر «ایوب احراری» می‌پردازم.

«برای رسیدن به یک بله
باید که گم شوم لای این سینه‌ها بخزم که بشنوم نه
بله»

به عقیده‌ی هایدگر، تقدیر بیشتر یک جهت است که در بهترین حالت، چهارچوبی را از شرایط برپا می‌کند و این هرگز جبر سرنوشت نیست و آدمی هنگامی آزاد می‌شود که به راستی گوش فرا می‌دهد. البته نه کسی که به سادگی

تسلیم شود. در این اپیزود، راوی برای رسیدن به جواب دلخواهش مثل یک مهاجم در بازی فوتبال، دل به ازدحام بازیکنان یا به عبارتی همان شرایطی که تقدیر برایش مهیا کرده، می‌زند تا صدای طبیعت را شنود کند: صدای «بله» و «نه»

«بی رگ می‌شوم گاهی
حتا کم نمی‌کنم شرم
چرخ می‌زنم در دیروز
و خنده‌هایی که قرض می‌دادی
دیگر ندارد صرف»

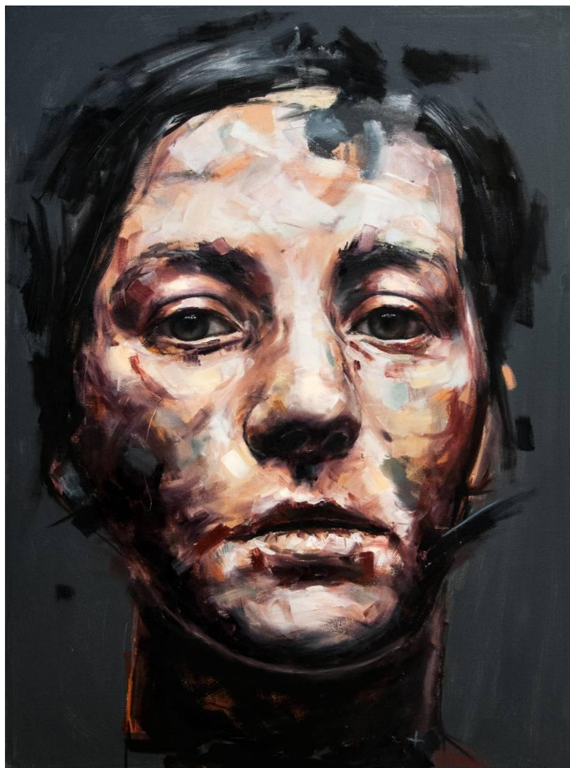
زندگی صحنه‌ی تازگی و نوشتن است و کسی که پوست نیندازد و نه شنیدن را تجربه نکند، بازنده است. او که حالا در نشدن و نرسیدن غرق شده، گاهی خسته و ناامید دست از تلاش برداشته و به گذشته فلش بک می‌زند که از این ارتجاع سرافکنده است و بی اعتقاد به ارزش‌های گذشته که حالا رنگ باخته‌اند، چشم به آینده‌ای مبهم دارد. در این قسمت واژه‌های بی‌رگ/شرم از لحاظ معنایی باهم در ارتباط‌اند. زمان ۳ فعل اول این اپیزود، مضارع اخباری‌ست (می‌شوم، نمی‌کنم، می‌زنم) ولی شاعر با تغییر ناگهانی زمان فعل در سطر چهارم (می‌دادی: ماضی استمراری)، روایت را دچار شکست می‌کند.

«برای نرسیدن
جایی نیست
باید که انتهای نه
کمی صبر
شاید به تو فکر کنم بعد»

همان‌طور که برای رسیدن‌ها، گاهی راه بسته می‌شود، در نرسیدن‌ها هم نمی‌توان همیشه ایستایی کرد. راوی در این اپیزود خود را دعوت به صبر و حوصله کرده و دوباره به خودش و به آن‌چه که می‌خواسته و به دستش نیاورده، فکر می‌کند.

«بیرونِ این حرف‌ها راهی نیست
اما لازم است اتفاقی
بیفتد اتفاقی
در حوالیِ باشد
اگر نباشد
شوت می‌شوم از دنیا»

روان‌شناسی زبان معتقد است زبان تنها شرط و عامل موثر در فعالیت‌های ذهنی مانند تفکر نیست ولی شاید مهم‌ترین عامل باشد. تفکر بدون استفاده از زبان ممکن است ولی این نوع تفکر، بسیار ابتدایی‌ست و قدرت تجربه در آن بسیار ضعیف است تا آن‌جا که شاید نتوان بر آن نام تفکر اطلاق کرد، ولی به هر حال فعالیت‌های ذهنی از نوع فکرپردازی بدون زبان نیز صورت می‌گیرد. بنابراین با



چنین برداشتی از روان‌شناسی زبان در این اثر، راوی در ادامه‌ی اپیزود قبل گرچه خود را دعوت به صبوری می‌کند، اما او فقط در انتظار یک اتفاق است که مطابق خواسته‌ها و انتظاراتش بیفتد که اگر چنین نشود، او دوباره به شرایط قبلی‌اش ارجاع داده می‌شود.

واژه‌ی: «اتفاقی» در این قسمت دارای دو معناست:

۱. رخ دادن یک حادثه
۲. یک رویداد اتفاقی ناخواسته

واژه‌ی «شوت» در این اپیزود با «چرخ خـوردن» در اپیـزود دوم و همچنین «خزیدن/لای/سینه‌ها» ارتباط معنایی داشـته و همان‌طور که قبلن اشـاره کـردم، بـازی فوتبـال را بـرای مخاطب تداعی می‌کند؛ بازی‌ای که ما در زندگی مهاجم آن هستیم برای رسیدن به «بله».



«نه

بله

من همیشه زندانیِ نه بودم»

راوی در انتهای اثرش از تقابل های دوگانه و متضـاد مـی-گوید و این‌که همیشه دست از حمله برداشته و تسلیم یکی از آن‌ها شده: «نه». زندانی که نامش را تقدیر گذاشته‌ایم. در جمع‌بندی و نگاهی اجمالی به کل این شـعر، شـاعر قصـد داشته با ایجـاد جهـانی دوگانـه و متضـاد کـه در تقابـل بـا یکدیگر قرار دارد، ماهیت خیر و شر، خوب و بد، بله و نه، رسیدن و نرسیدن، شدن و نشـدن را مقابـل مخاطـب قـرار دهد و به عبارتی امکان کشف زاویه‌ی دید سومی را بـه مـا بدهد. شعر بیشتر زبانی‌ست و به سمت شعری ذهنـی رفتـه است. شاعر می توانست با استفاده از تصاویر عینی شـعر را بـرای مخاطـب ملمـوس‌تـر و روان‌تـر کـرده تـا مخاطـب راحت‌تر بتواند به کشف جهان شعر برسد.

نقد داستان «ناهید کیانی»

محمد مروج



شب است و حالا که دارم این حرف‌ها را می‌نویسم، نوشته‌های روی دستم، خطوط بی معنی و خنده‌دار، شبیه مسیر حرکت جانوری شده است که کور است و در نهایت درماندگی دست و پا می‌زند. لاک‌های روی ناخن‌هایم خش دارد و زیبایی دستانم را کهنه می‌کند. سرم سنگین شده است و بوی نفت در همه جای آن شنیده می‌شود. زمان به کندی می‌گذرد، مثل ظهرهای تابستان که در آن آدامس ریخته باشند. گوش‌هایم مدام قطع و وصل می‌شوند. مرگ این‌جا نشسته است و دارد نقاشی‌های اجق وجق روی تن کرخت شده‌ای می‌کشد و از زشتی‌اش خنده‌اش می‌گیرد. بچه توی اتاق بازی می‌کند و با خودش حرف می‌زند. چقدر دلم می‌خواهد بخوابم، آن‌قدر که از گرسنگی بیدار شوم. کودک به عروسکش فحش می‌دهد و می‌گوید: «خیلی پررویی، ساکت شو!». فکر می‌کنم به در اتاق و چراغی که باید نور بیشتری می داشت. به شمع آبی نیم سوخته نگاه می‌کنم که دراز به دراز سرش را توی پارافین پنهان کرده است و در گوشه‌ی اتاق بغض‌هایش ماسیده. همین چند وقت پیش بود که بهش گفتم: «مثل روشن کردن شمع توی اتاق روشن. مثل روشن کردن شمع توی اتاق روشن؟» و بعد همه چیز لخته شد؛ لبخندها، نگاه‌ها و حرف‌ها همه بوی نم می‌داد. آن بعد از ظهر هیچ‌گاه به پایان نرسید. مرگ حالا داشت سرش را می‌خاراند و با بی‌علاقه‌گی به کودک خیره شده بود. «من» آن‌جا داشت شمع را لای انگشت‌هایش فشار می‌داد. ریزه‌های پارافین می‌ریخت روی زمین و اشک‌ها بی‌نظم و داغ، فرش را خیس می‌کرد. سوت می‌زدم و لب‌هام را تکان می‌دادم تا صداهای جدید از دل تاریکی دربیاید. کودک شمع را روشن کرده بود و روی دیوار سایه بازی می‌کرد و با سایه حرف می‌زد. سایه برای او، از من و مرگ باورپذیرتر بود. زمستان بود و مه همه‌جا را سفید کرده بود. چه دنیای قشنگ و مبهمی! دست‌هایم توی جیبم بود و تند تند قدم برمی‌داشتم تا شاید به سفیدی مطلقی که از دور می‌دیدم برسم و در آن غرق شوم. کودک تقریبن داشت می‌دوید و باید قبل از آن‌که به مدرسه برسد، سپیدی را در آغوش می‌گرفت. سنجاق موهایم را باز کرده و در شمع فرو بردم و آرام آرام خودم را در مه دفن می‌کنم. الهام مرا صدا می‌زند: «هی، صب کن. یواش تر، صب کن منم بیام» اما نه، در نباید باز شود. کودک با دست‌هایش کبوتری را به پرواز درمی‌آورد و تمام فضای اتاق را زیر بال‌هایش می‌گیرد. سفیدی دستم را می‌سوزاند و پیش از آن‌که کسی وارد اتاق شود، شمع را خاموش می‌کنم. مرگ می‌خندد.

نقد و بررسی

هر فردی در زندگی شخصی خود ملالی را تجربه می‌کند که از آن راه گریزی نیست. وقتی به پوچی این جهان پی می‌بریم، حقیقت زندگی و چیستی آن در برابر دیدگان‌مان رنگ می‌بازد و دچار نیهیلیسم می‌شویم. حال چند راه پیش روی داریم: یا باید تسلیم شویم (انفعال) یا راه مبارزه و عصیان را انتخاب کنیم (فعالیت). انفعال اَشکال گوناگونی دارد و افراد دچار آن معمولن به عاملی بیرونی چنگ می‌زنند تا تقابی دروغین، حال درونی‌شان را خوب کند و در قالب «آن دیگریِ» منفعل زندگی کنند. دین، مذهب،

مرام‌های سیاسی و... همگی وادارت می‌کنند تا خودت نباشی و از این طریق دروغ را ترویج می‌دهند. یکی از پیامدهای انفعال، خودکشی‌ست؛ یعنی هنگامی که انسان به این نتیجه می‌رسد که جایی در جهان ندارد و نمی‌تواند بازی دلخواهش را انجام دهد، به سمت تخریب خود کشیده می‌شود. موتیف مقید این داستان حول محور توصیف حالات روانی راوی هنگام پایان دادن به زندگی‌اش می‌چرخد. برای بررسی بهتر ابتدا آن را اپیزودبندی می‌کنیم:

«شب است و حالا که دارم این حرف‌ها را می‌نویسم، نوشته‌های روی دستم، خطوط بی‌معنی و خنده‌دار، شبیه مسیر حرکت جانوری شده است که کور است و در نهایت درماندگی دست و پا می‌زند. لاک‌های روی ناخن‌هایم خش دارد و زیبایی دستانم را کهنه می‌کند. سرم سنگین شده است و بوی نفت در همه‌جای آن شنیده می‌شود. زمان به کندی می‌گذرد، مثل ظهرهای تابستان که در آن آدامس ریخته باشند. گوش‌هایم مدام قطع و وصل می‌شوند».

اپیزود ۱

در اپیزود اول، راوی به تشریح فضا و زمان اطراف خود می‌پردازد. زمان افعال، مضارع است و اتفاقات داستان در شب رخ می‌دهد. راوی به خطوط کف دستانش می‌نگرد و شکل آن‌ها را شبیه به حرکات جانوری کور می‌بیند که سمت و جهت مشخصی ندارد. نویسنده به آرامی و با نشان دادن چند نشانه در متن، فضایی وهم‌انگیز ایجاد می‌کند که داستان را به سمت سورئالیسم می‌برد مثل سنگین شدن سر، کند گذشتن زمان که مثل ظهر تابستان، کشدار است و یا صدایی که مثل سوت منقطع در گوش سوژه می‌پیچد. معمولن در سکوت محض است که صدایی مثل سوت که تُن آن سینوسی‌ست، به گوش می رسد پس ممکن است در آن اطراف سر و صدایی نباشد و همه‌چیز ظاهرن آرام است.

در سطر ۵، بهتر است لاک‌ها به صورت مفرد بیاید چون ناخن‌ها به صورت جمع آمده است پس «لاک روی ناخن‌هایم» زیباتر است.

«مرگ این‌جا نشسته است و دارد نقاشی‌های اجق وجق روی تن کرخت شده‌ای می‌کشد و از زشتی‌اش خنده‌اش می‌گیرد. بچه توی اتاق بازی می‌کند و با خودش حرف می‌زند. چقدر دلم می‌خواهد بخوابم، آن‌قدر که از گرسنگی بیدار شوم. کودک به عروسکش فحش می‌دهد و می‌گوید: «خیلی پررویی، ساکت شو!»

اپیزود ۲

در این‌جا به مرگ، فعلی انسانی (نشستن، نقاشی کشیدن، خندیدن) نسبت داده شده پس نویسنده از تشخیص استفاده کرده و قاعده‌ی معنایی را برهم زده است. در بخش دوم علاوه بر سوژه، دو کاراکتر مرگ و بچه وارد متن می‌شوند. منظور از بچه ممکن است دوران خردسالی سوژه و یا کودک راوی باشد. حتی راوی این داستان، می‌تواند یک عروسک باشد ولی باید ادامه‌ی داستان را خواند تا ببینیم کدام تأویل در افق‌های دلالت متن درست‌تر است. «چقدر دلم می‌خواهد بخوابم» با گزاره‌ی اپیزود اول یعنی «سرم سنگین شده است» ارتباط معنایی دارد و در واقع می‌تواند نوعی ترجیع باشد که ذهن مخاطب را بر روی داستان متمرکز می‌کند. در انتهای قسمت دوم، صدای شخصیت دیگری را می‌بینیم (کودک) که باعث ایجاد دیالوگیسم یا چندصدایی در متن می‌شود.

«فکر می‌کنم به در اتاق و چراغی که باید نور بیشتری می‌داشت. به شمع آبی نیم‌سوخته نگاه می‌کنم که دراز به دراز سرش را توی پارافین پنهان کرده است و در گوشه‌ی اتاق بغض‌هایش ماسیده. همین چند وقت پیش بود که بهش گفتم: «مثل روشن کردن شمع توی اتاق روشن. مثل روشن کردن شمع توی اتاق روشن؟» و بعد همه چیز لخته شد؛ لبخندها، نگاه‌ها و حرف‌ها همه بوی نم می‌داد. آن

بعد از ظهر هیچ‌گاه به پایان نرسید. مرگ حالا داشت سرش را می‌خاراند و با بی‌علاقه‌گی به کودک خیره شده بود. «من» آن‌جا داشت شمع را لای انگشت‌هایش فشار می‌داد. ریزه‌های پارافین می‌ریخت روی زمین و اشک‌ها بی‌نظم و داغ، فرش را خیس می‌کرد.»

اپیزود ۳

راوی در سطر اول، از تاریکی اتاق شاکی‌ست و می‌خواهد با آتش زدن خود به آن نور و گرما ببخشد. در واقع می‌خواهد با خودسوزی چیزی را نشان دهد و راه را برای دیگران نمایان کند. در این قسمت از داستان باز هم قواعد معنایی به‌هم خورده و از تشخیص استفاده شده است (شمع سرش را پنهان کرده و بغض دارد). راوی با کسی وارد مکالمه می‌شود و می‌گوید «مثل روشن کردن شمع در اتاق روشن» و چون در ابتدای این جمله از واژه‌ی «مثل» استفاده شده، پس گزاره‌ی دیگری وجود دارد که با شمع افروختن در اتاق روشن این‌همان است. ممکن است منظور زندگی راوی باشد که همانند این عمل، بیهوده و الکی و بی‌سرانجام است. (در سطر ۸)

به ناگاه اتفاقی می‌افتد: «بعد همه چیز لخته شد». زمان فعل ماضی می‌شود، گویی روح راوی پس از خودکشی دارد چیزهایی را به‌خاطر می‌آورد، مرگ را می‌بیند که با بی‌علاقه‌گی، فرزند سوژه را در آغوش می‌کشد. منظور از «من» شاید جسم زنده‌ی اوست که با ناامیدی و ورشکستگی روحی کامل، اتاق آغشته به نفت را به آتش می‌کشد.

«همه چیز لخته شد» می‌تواند در ادامه‌ی ترجیع‌های قبلی باشد و به فضای مالیخولیایی داستان بیفزاید.

اگر این داستان را روایت خودکشی سوژه بدانیم، «آن بعد از ظهر هیچ‌گاه به پایان نرسید» اشاره به زمان وقوع حادثه دارد که اکنون روح راوی درحال شرح آن است، مرگی که دردناک و طولانی بود.

«سوت می‌زدم و لب‌هام را تکان می‌دادم تا صداهای جدید از دل تاریکی دربیاید. کودک شمع را روشن کرده بود و روی دیوار سایه بازی می‌کرد و با سایه حرف می زد. سایه برای او، از من و مرگ باورپذیرتر بود. زمستان بود و مه همه‌جا را سفید کرد بود. چه دنیای قشنگ و مبهمی! دست‌هایم توی جیبم بود و تندتند قدم برمی‌داشتم تا شاید به سفیدی مطلقی که از دور می‌دیدم برسم و در آن غرق شوم. کودک تقرین داشت می‌دوید و باید قبل از آن‌که به مدرسه برسد، سپیدی را در آغوش می‌گرفت. سنجاق موهایم را باز کرده و در شمع فرو بردم و آرام آرام خودم را در مه دفن می‌کنم. الهام مرا صدا می زند: «هی، صب کن. یواش‌تر، صب کن منم بیام».

اپیزود ۴

حال، راوی پس از مرگ با آتش و گرما و گریز از آن زندگی فلاکت‌بار، خودش را در دنیای قشنگی می‌بیند که سرد است و زمستانی. چند سطر اول این بخش، اشاره به زندگی پس از مرگ اوست که در آن خبری از مرگ نیست. حیاتی جاودانه که سایه‌ی کودک برایش از مردن باورپذیرتر است. اگر «سایه» را به معنای بوف کوری تعبیر کنیم (ضمیرناخودآگاه یا آن دیگری خودمان)، پس این‌جا رابطه‌ی ترامتنی بین این داستان و اثر جاودانه‌ی صادق هدایت برقرار است که متن حاضر، تالی و بوف کور مقدم است. سطر ششم به بعد (دست‌هایم توی جیبم بود...) فلش‌بکی به دوران کودکی سوژه است، صبحی زمستانی که مه او را در آغوش گرفته و راوی به سمت مدرسه در حال رفتن است و از دوستش الهام می‌خواهد صبر کند تا به او برسد. تا این‌جای داستان، جنسیت راوی در ابهام بود، اما در این‌جا نشانه‌ی «الهام» مخاطب را متوجه زن بودن راوی می‌کند. چون در جوامع سنت‌زده‌ای مانند ایران، تفکیک جنسیتی در مدارس وجود دارد و دانش‌آموزان با توجه به جنس‌شان تفکیک می‌شوند.

«زمستان بود و مه همه جا را سفید کرده بود» می‌تواند ترجیع این بند باشد.
«اما نه، در نباید باز شود. کودک با دست‌هایش کبوتری را به پرواز در می‌آورد و تمام فضای اتاق را زیر بال هایش می گیرد. سفیدی دستم را می سوزاند و پیش از آن‌که کسی وارد اتاق شود، شمع را خاموش می‌کنم. مرگ می‌خندد».

اپیزود ۵

اوج داستان در بخش پایانی و تعلیق آن است. سه تأویل می‌توان از این بخش داشت:
۱- کودک راوی که آتش را احساس کرده به طرف در اتاق می‌دود تا خود را نجات دهد، اما سوژه نمی‌خواهد او زنده بماند و سرنوشتش به نابودی و ملال ختم شود پس نمی‌گذارد چنین اتفاقی رخ دهد.
۲ _تمام این داستان می‌تواند یک خیال باشد که راوی حین خیره شدن به شعله‌ی شمع در ذهن خود تصور کرده و با ورود شخصی دیگر به اتاق، با نوک انگشتانش شمع را خاموش و به آن پایان می‌دهد.
۳- شاید واقعن تصمیم به خودکشی داشته و به‌همین خاطر همه‌ی اتاق را نفت‌آلود کرده ولی در لحظه‌ی آخر پشیمان می‌شود و قبل از ورود کسی شعله را خاموش می‌کند.
«مرگ می‌خندد» تعلیق فوق‌العاده زیبایی‌ست که به تمامی احتمالات بالا صحه می‌گذارد: اگر آن‌ها خود را سوزانده باشند، مرگ خوشحال است که بر تعداد کسانی که پا در قلمرواش گذاشته‌اند، اضافه شده و به‌همین دلیل می خندد. از طرف دیگر اگر به هر دلیلی راوی از تصمیم‌اش منصرف شده، مرگ به او پوزخند می‌زند چون جرأت خودکشی را نداشته است.
نشانه‌هایی که در این داستان وجود دارند، می‌توانند مدلول خودکشی برای رهایی از پوچی و درد و رنج زندگی باشد اما اگر «اتاق» را به مثابه‌ی ذهن و چارچوب افکار انسانی بدانیم، یکی از راه‌های مقابله با نیهیلست، سوزاندن باورهای قدیمی برای پذیرش فکر نو و تازه است. راوی



ذهنیت کهنه‌اش را آتش می‌زند تا کودک درونش بتواند پرواز کند و ورای مرزهای تعیین شده رود.
در کل فضای این داستان سورئال است چون خصیصه‌های آن‌را داراست:
ـ به‌هم ریختگی توالی زمانی روایت (افعال بین ماضی و مضارع در حال تغییراند).
ـ پیوستگی خیال و واقعیت به‌طوری که نمی‌توان مرز بین آن‌ها را تشخیص داد که آیا واقعن اتفاقی رخ داده یا صرفن این حوادث ساخته و پرداخته‌ی یک ذهن بیمارند.
ـ راوی اول شخص است، خصلتی که اکثر داستان‌های سورئال مثل نادیا، آئورا یا بوف کور دارای آن هستند.
ملال این زندگی گریزناپذیر است ولی می‌توان با توجه به امکانات و شرایط، از حداقل‌ها استفاده کرد و با تن ندادن به انفعال به بازی دلخواه خود پرداخت.

۳مینارهای کالجی



بازی‌های زبانی در ادبیات نومدرن

زهرا هاشمی



براساس نظریه‌ی تصویری، زبان صرفن یک کارکرد دارد: تصویرگری واقعیت. ما می‌توانیم با شناخت حقیقت زبان، حقیقت جهان را دریابیم. درواقع، نظریه‌ی اخیر اساسن نماینده‌ی یک دیدگاه مدرن درباره‌ی زبان است. در مقابل، طبق نظریه‌ی بازی‌های زبانی، زبان پدیده‌ای چندبعدی است، از این رو، نمی‌توان آن را از دیدگاهی ذات‌گرایانه دریافت. درواقع، زبان پیکره‌ای از بازی‌های زبانی—کارکردهای زبانی، متفاوت است. هریک از این بازی‌های زبانی با شکلی از زندگی منطبق است. بنابراین، فهم یک بازی زبانی مستلزم شرکت در آن شکلی از زندگی است که بازی زبانی مورد نظر در بستر آن واقع می‌شود. نظریه‌ی بازی‌های زبانی اساسن یک دیدگاه فلسفی پست‌مدرن درباره‌ی زبان است. هدف ما در این مقاله تحلیل ابعاد گوناگون مدعای اخیر است. بحث بازی‌های زبانی درباره نوع چیدمان کلمات مطرح می‌شود. معمولن نوع جانشینی و همنشینی زبان، اتفاق‌های زبانی ایجاد شده و نوع کارکرد فعل و دیگر واحدهای یک جمله را اگر در جایگاه مرسوم‌شان قرار نگیرند، بازی زبانی می‌گویند. اما بازی زبانی بحث گسترده‌تری دارد و از آن‌جا که همه چیز در متن بازی‌ست، پس هر چیزی در متن بازی زبانی محسوب می‌شود. در کل هدف شعر زبان محوری‌ست و بازی زبانی یکی از تکنیک‌های مهم در سرایش شعر است که شعر را در زبان خودش تعریف می‌کند که حتی در سبک هندی و در تک‌بیت‌های بیدل بسیار کاربرد داشته است؛ مثلن از فعل شنیدن در کنار دیدن «دیدن ندیدن و نشنیدن شنیدن» را می‌سازد:

یاران فسانه‌های تو و من شنیده‌اند
دیدن ندیده و نشنیدن شنیده‌اند

در این تک بیت کلمه «دیدن و نشنیدن» در دو معنای متفاوت استفاده شده است. در واقع شاعر به‌جای این‌که بگوید چیزی را ندیدن یا چیزی را نشنیدن، با دو فعل دیدن و نشنیدن با دو ریکرد معنایی متفاوت برخوردی خلاقانه و هوشمند می‌کند که خود نوعی بازی زبانی تازه در آن دوره به حساب می‌آید. یا عبارت ناآشنای «نشنیدن شنیدن» را که کشف تازه‌ی زبانی اوست، در بیت دیگری هم می‌آورد:

بیدل همه معنی نظران پنبه به گوش‌اند
من نیز شنیدم سخنی از نشنیدن

همان‌طور که قبلن گفته شد، بازی زبانی فقط دست بردن در سیستم جانشینی و همنشینی زبان و استعاره نیست و این دیدگاه می‌تواند نشان دهنده یک تلقی کلاسیکی از زبان باشد. اساسن در ادبیات کلاسیک متن دارای یک فضای بسته و همه چیز در آن ثابت و راوی در آن دانای کل است، خدایی که همه چیز را می‌داند. افعال همه ماضی‌اند و همه چیز از طرف راوی کل بیان می‌شود. ما در ادبیات مدرن و نومدرن خدای راوی را سلب می‌کنیم و نوع روایت را تغییر می‌دهیم و دانای کل را تبدیل به سوم شخص می‌کنیم که این تغیر روایت یکی از بازی‌های زبانی در ادبیات مدرن است؛ مثلن در شعر پل اثر علی عبدالرضایی:

من عاشق پلی هستم که عاشق دریاست
به سنگفرش کهنه‌اش لم می‌دهم

و شعر می‌خوانم
شبی چندبار
انگار در رودخانه که زیر پایش افتاده است آینه دارد
به چندین زبان که من گریه می‌کنم
التفاتی ندارد

تا این قسمت از شعر، روایت از زبان پسری‌ست که عاشق پل شده و هر شب آن‌جا می‌رود و شعرهای عاشقانه می‌خواند. اما احساس می‌کند که پل به او هیچ توجهی ندارد و در واقع پسرک فکر می‌کند که پل عاشق رودخانه است (انگار در رودخانه/ که زیر پایش افتاده است/ آینه دارد/ به چندین زبان که من گریه می‌کنم/ التفاتی ندارد).

پسرک شعرهای خوبی می‌گفت
خیال می‌کرد که عاشق دریا شده‌ام
من! گرچه دیوانه را اشتباهی رفت
من! فقط می‌خواستم
حتی به اندازه‌ی چند لنگه دست کسی نشنود
که تخته سنگی از دلم کنده است
من عاشق او شده بودم
که از یک جای این شب‌ها
چنان زمین را از روی خودش پرتاب کرد
که از هر جای این روزها
جنازه‌ی باد کرده‌اش را مثل رودخانه زیر پایم یافتند
و می‌گفتند که دیوانه چه عاشقِ دریا بود
من! من عاشق او شده بودم

در قطعه بعد راوی جابه‌جا می‌شود و این‌بار روایت از پل است که می‌گوید. در واقع پل هم عاشق پسرک بوده (حتی به اندازه‌ی چند لنگه دست/ کسی نشنود/ که تخته سنگی از دلم کنده است/ من عاشق او شده بودم) و شعرهای عاشقانه‌اش را می‌شنیده است.

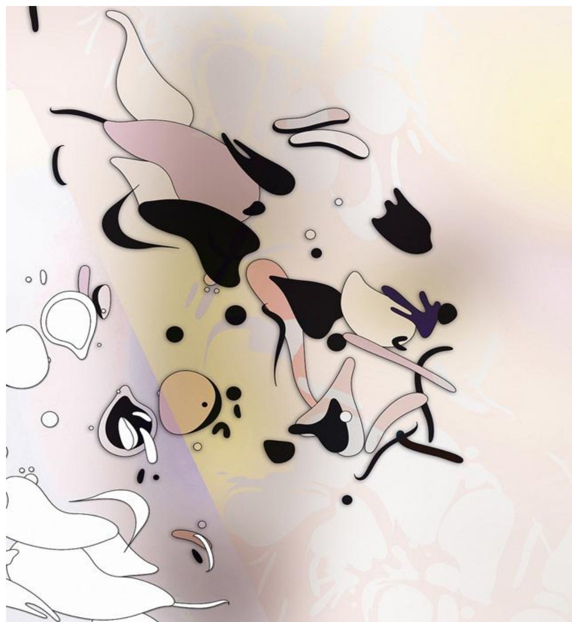
اما فکر می‌کرده پسرک عاشق رودخانه است و به همین دلیل عشقش را بیان نمی‌کند. به عبارتی هم پل و هم پسرک عاشق هم بوده‌اند و بی‌خبر از دل هم. همان‌طور که مشاهده کردیم در این شعر با دو نوع روایت روبه‌رو هستیم که این از خصیصه‌های بازی زبانی در ادبیات نومدرن است و فضاسازی‌هایی که در زبان اتفاق می‌افتد هم نوع دیگری از بازی‌های زبانی‌ست. در روایت‌هایی که فضاسازی به شکلی تازه و خلاق صورت گرفته باشد هم نوعی بازی زبانی رخ داده است؛ مثلن در شعر «هنرپیشه» از کتاب فی‌البداهه، اثر علی عبدالرضایی، مخاطب با فضایی سورئالیستی مواجه می‌شود که مرز میان تخیل و واقعیت مبهم و نامشخص است:

«هنرپیشه»
بر سر درِ سینما
در پوستری رنگی
از فیلمی که آن را ندیده‌ام
او را که دیدم جا خورد
از پوستِ خود آمد بیرون
سوارِ ماشین شد
و در بینِ راهِ تهران_چالوس
تا آمدم پشتِ سرم را ترک کنم
رودخانه مکث کرد ایستاد
و چادر از سرِ شب افتاد
با بیل هم نمی‌شد از زمین دل کَند
بعد هم غروب شد
پنجره‌ای تهِ دریا آتش گرفت
تا آخرین چراغ
چه خوب شد!
می‌توانیم پا در خیابان بگذاریم
و از وسطهای شب...
بگذریم!
این فیلم را حتمن ببینید!

در سطرهای ابتدایی شعر، فردی را می‌بینیم که روبه‌روی سینما ایستاده و در تیزر تبلیغاتی هنرپیشه‌ی فیلمی را می‌بیند که بسیار شبیه معشوقه‌اش در گذشته است و از او دعوت می‌کند که با هم باشند. سوار ماشین شده و به جاده می‌زنند که در ادامه شعر متوجه می‌شویم آن‌ها در راه تصادف می‌کنند و ته دره پرت می‌شوند (تا آمدم پشتِ

سرم را ترک کنم /رودخانه مکث کرد/ ایستاد/ و چادر از سرِ شب افتاد/ با بیل هم نمی‌شد/ از زمین دل کَند).

با توجه به سطر پایانی، این شعر می‌تواند داستان فیلمی باشد که راوی دیده است (این فیلم را حتمن ببینید!) اما در سطرهای ۱۲ الی ۱۴ (بعد هم غروب شد/ پنجره‌ای تهِ دریا آتش گرفت/ تا آخرین چراغ) معلوم می‌شود که این اتفاق در گذشته رخ داده و راوی دارد به نوعی خاطره تعریف می‌کند. به عبارتی در این شعر مرز میان خیال و واقعیت مشخص نیست و ما نمی‌دانیم که این اتفاق یک فیلم است یا اتفاقی که در خاطرات یک فرد به وقوع پیوسته که نوعی فضاسازی زبانی تازه و خلاق با تمی سورئال در محدوده بازی‌های زبانی‌ست.



نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موف

ایوب احراری



نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موف در کتاب «هژمونی و استراتژی سوسیالیستی» نظریه‌ای‌ست مشمول مجموعه‌ای از مفاهیم به هم پیوسته و ساختارمند که به تحلیل گفتمان‌ها می‌پردازند و درک عمیق از این نظریه می‌تواند ما را در تحلیل پدیده‌های اجتماعی و پیش‌بینی آینده کمک کند. برای درک بهتر این نظریه باید مفاهیمی مثل ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، صحبت‌های گرامشی پیرامون مفهوم هژمونی و قدرت در نظرگاه میشل فوکو را شناخت. این نظریه به دنبال این پاسخ است که مردم در جوامع مختلف چه تلقی از خود دارند و این تلقی چگونه بر عملکرد اجتماعی آنان اثر می‌گذارد؟

در این نظریه، لاکلا و موف به این موضوع تاکید دارند که حقایق ثابت بیرونی وجود ندارند و این گفتمان‌ها هستند که به نشانه‌ها و پدیده‌ها معنا می‌دهند. برای مثال پدیده‌های طبیعی مثل زلزله و طوفان خارج از ذهن ما وجود دارند و به دلایل مختلف اتفاق می‌افتند. اما در پروسه‌ی معنادهی هر فردی براساس گفتمانی که آن را پذیرفته به این نشانه‌ها معنا می‌دهد؛ مثلن پدیده‌ای مثل زلزله از دیدگاه یک فرد مذهبی به خشم خدا معنادهی می‌شود و از دیدگاه یک زمین‌شناس می‌تواند به عواملی مانند حرکت صفحه‌های زمین و خروج مواد مذاب تعبیر شود. این معنادهی آثار و پیامدهایی نیز دارد که یک تحلیل‌گر گفتمان می‌تواند با توجه به همین پروسه در برخورد با پدیده‌های اجتماعی تحلیل‌هایی از آینده به دست دهد؛ مثلن فرد مذهبی زلزله را خشم خدا تعبیر کرده و دلیل آن را بی‌حجابی، روزه‌خواری و... می‌داند و برای رسیدن به مقصود خود از همین پدیده به عنوان اهرم فشار استفاده می‌کند. در این پروسه می‌بینیم که واقعیت اجتماعی چگونه ساخته و معنادار می‌شود. پس هیچ حقیقت ثابتی وجود ندارد و این گفتمان‌ها هستند که در هر دوره‌ای بر اساس نظام معنایی خود به حقایق بیرونی معنا می‌بخشند. مفهومی مثل زیبایی را در نظر بگیرید؛ این مفهوم در هر دوره‌ای براساس عوامل اجتماعی، سیاسی، جغرافیایی و... دست‌خوش تغییر بوده است. «مقصود من در این‌جا تصویری‌ست که از زنان زیبا در هر دوره‌ای وجود داشته است.» در دوره‌ی قاجار، زنانی زیبا بودند که هیکل درشت و صدای کلفتی داشتند و حالتی مردانه در رفتارشان بود اما در چند دهه گذشته این تصویر کاملن تغییر کرده و زنانی با پوست سفید و ریزجثه تصویری از یک زن زیبا بوده‌اند. با پیشرفت رسانه‌های جمعی افراد مشهور توانستند معنای‌های تازه‌ای را تولید و وارد صحنه کنند. مثلن افراد پول‌دار با سفر به سواحل کشورهای مختلف پوست برنزه را تصویری از زنی زیبا به دست دادند و همین موضوع رفته‌رفته به سطح اجتماع آمده و زیبایی معنای تازه‌ای پیدا کرد. در این‌جا به درستی این گزاره پی می‌بریم که «زبان امری در حال ساخته شدن است نه از قبل ساخته شده و ما به تکامل تدریجی زبان اعتقادی نداریم. پس هر زبانی در هر زمانی کامل است.» دسترسی به واقعیت تنها از طریق زبان امکان پذیر است و معناسازی امری‌ست دائمی.

تغییر در گفتمان‌ها چه پیامدهایی دارد؟

براساس این نظریه می‌توان به این نتیجه رسید که تغییر در گفتمان‌ها باعث تغییر در نظام اجتماعی می‌شود. گفتمان‌ها برای خروج از یک مشکل اجتماعی، ایده و راهکارهایی را مطرح می‌کنند و مردم با پذیرفتن این ایده‌ها باعث به قدرت رسیدن یک گفتمان می‌شوند و در این‌جا می‌گوییم این گفتمان هژمونی «مسلط» شده است. در انتخابات اخیر آمریکا گفتمان حزب جمهوری‌خواه به این دلیل پیروز می‌شود که راهکارهایی مثل دیوار کشیدن بین مرز آمریکا و مکزیک و شعارهای ضد پناهجویی را به عنوان راهکاری برای بی‌کاری و مشکلات اجتماعی دیگر مطرح می‌کند. یا در انتخابات ایران گفتمان حزب اصلاح‌طلب را می‌بینیم که حول محور توسعه‌ی سیاسی در حال مفصل‌بندی‌ست. یا صحبت‌هایی که پیرامون مشکلات محیط زیست و حق و حقوق بانوان انجام می‌شود. که مشکلات اجتماعی این مقطع زمانی‌ست و حزب اصلاحات در ایران با تاکید بر آن سرانجام پیروز و گفتمان خود را حاکم می‌کند.

گفتمان‌ها عمومیت دارند

به عقیده‌ی لاکلا و موف، گفتمان‌ها عمومیت دارند و همه‌ی اجتماع را در بر می‌گیرند و وسعتی به اندازه‌ی تمام نظام اجتماعی دارند. پس هر عمل و پدیده‌ای برای معنادار شدن نیازمند این است که گفتمانی شود. در هر جامعه‌ای معمولن دو گفتمان اصلی وجود دارد که هر یک از این گفتمان‌ها سعی در مسلط کردن خود و به حاشیه راندن گفتمان رقیب دارند. پس نزاع بین گفتمان‌ها باعث تغییر و باز تولید نظام اجتماعی می‌شود. هر گفتمانی زمانی که به ثبات نسبی برسد و نظام معنایی آن شکل بگیرد هژمونی «مسلط» می‌شود.

در ادامه به این می‌پردازیم که چگونه یک گفتمان شکل می‌گیرد و مسلط می‌شود.

بررسی نظام معنایی تحلیل گفتمان

مفصل‌بندی: در عمل مفصل‌بندی پدیده‌هایی که به صورت طبیعی در کنار یکدیگر نیستند، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در این پروسه، عناصر هویت تازه‌ای پیدا می‌کنند. این هویت جدید بر اثر ارتباطی که پدیده‌ها با یکدیگر برقرار می‌کنند به وجود می‌آید و شکل می‌گیرد.

دال و مدلول: عبارت‌ها، مفاهیم، نمادها، اشخاص و... زیرمجموعه‌ی دال هستند و مدلول نیز همان نمای بیرونی‌ست. هر گفتمانی دالی را معرفی می‌کند که مدلول آن با خواست‌های مردم انطباق داشته باشد؛ مثلن آزادی روزنامه‌ها و محول کردن نشر کتاب به افراد کاردان دالی‌ست که در گفتمان حزب اصلاح‌طلب بارها توسط روحانی معرفی شده است که مدول آن آزادی بیان است. (البته این حرف‌ها بیشتر جنبه‌ی نمایشی دارند و پوشالی هستند و در واقعیت هیچ‌کدام آن‌ها عملی نمی‌شوند اما در این بحث بیشتر سعی در معرفی این نظریه دارم و به همین دلیل چنین مثال‌هایی را مطرح می‌کنم.)

دال مرکزی: برای تثبیت یک گفتمان نیاز است که نظام معنایی آن شکل بگیرد و در این‌جا وجود دال مرکزی بسیار حائز اهمیت است، زیرا دال مرکزی نقطه‌ی ثقل همه‌ی دال‌هاست و دال‌ها دور آن مفصل‌بندی می‌شوند؛ مثلن دال مرکزی در گفتمان اصلاحات «توسعه‌ی سیاسی‌ست» و همه‌ی دال‌ها حول همین دال مفصل‌بندی شده‌اند. پیروزی یک گفتمان و مسلط شدن آن به تشخیص بهترین دال مرکزی و مفصل‌بندی اطراف آن بستگی دارد. که در بحث توسعه‌ی سیاسی گفتمان اصلاحات با تشخیص این گفتمان توانست پیروز شود. آن‌ها مشکلات اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و... را به دلیل نبود توسعه‌ی سیاسی می‌دانند.

دال شناور: همان‌طور که از اسم این دال مشخص است در این‌گونه دال‌ها مدلول ثابتی وجود ندارد و هر گفتمان با توجه به نظام معنایی خود می‌تواند مدلول مورد نظر خود را به آن متصل کند؛ یعنی در دال شناور ما چندین مدلول

داریم. هر گفتمانی برای پیروزی باید بتواند این دال‌های شناور را شناسایی و با توجه به نظام معنایی خود به آن‌ها معنا بخشیده تا از این طریق بتواند پیروز شود.

دال خالی: دال خالی نیز همان‌طور که از اسمش مشخص است، نشانگر یک فضای خالی و امر غایب است. دال خالی به نوعی تصویری از آینده و سمت حرکت گفتمان‌ها را نشان می‌دهد. پس وجود دال خالی بیانگر خواست اجتماع و حرکت‌شان به سمت پیشرفت است. در این بخش به دال خالی بیشتر می‌پردازم چون این دال در پیش‌برد اهداف حاکم بیشترین نقش را ایفا می‌کند؛ مثلن یکی از وظایف رسانه‌ها کشف این دال‌های خالی و تاکید روی آن‌هاست تا حاکم را مجبور به حرکت به سمت پیشرفت کنند اما ژورنالیست ایرانی از همین امکان استفاده کرده و به گفتمان حاکم جهت معنادهی به دال خالی یاری می‌رساند. در واقع نقش رسانه برهم زدن گفتمان حاکم است نه معرفی نظام معنایی آن؛ مثلن رسانه‌ای مثل بی‌بی‌سی را در نظر بگیرید که طی این چهار سال بیشترین سعی را در معرفی دال مرکزی حزب اصلاح‌طلب داشته است با چرخش دوربین‌ش روی توافق‌های هسته‌ای، یعنی نوع تحلیل‌ها و توجه بیش از اندازه‌ی این رسانه‌ها منجر به پیروزی گفتمان اصلاح‌طلب شده است. (البته در ایران گفتمان اصلاح‌طلب و اصولگرا هر دو یکی هستند و در ظاهر خود را متفاوت معرفی می‌کنند.) یا اگر به دال‌های آزادی زنان توجه داشته است این توجه منجر به تولید معنا نشده و به سرعت گفتمان مسلط از همین توجه رسانه‌ای استفاده و آن را به نفع گفتمان خود مصادره کرده است.



البته این جریان‌ها، یعنی معرفی و مسلط کردن گفتمان‌ها فقط توسط رسانه‌های دیداری و شنیداری انجام نمی‌شود و نقش صفحه‌های مجازی نیز بسیار در رسیدن به این امر مهم است. همچنین استفاده از افراد مشهور مثل بازیگران سینما که با حمایت خود از حزبی می‌توانند جمعت را به سمت آن بکشانند. (در انتخابات اخیر هنرمندان توانستد جمعیت خاکستری را به پای صندوق‌های رای بکشناند.)

ساختارشکنی یا واسازی: ساختارشکنی مفهومی‌ست که از دریدا به عاریت گرفته شده و اگر به بحث گفتمان توجه کنیم می‌بینیم که در این تحلیل همه چیز از ساختاری منظم پیروی می‌کند. در این‌جا ساختارشکنی نه به معنای نبود ساختار بلکه به معنای دست بردن در ساختار و ثبات معنایی گفتمان است. ساختارشکنی باعث پویایی گفتمان‌ها می‌شود و به وارد شدن دال شناور کمک می‌کند تا سلطه‌ی یک گفتمان یا از بین برود یا ناگزیر به تغییر شود و می‌دانیم که تغییر در گفتمان‌ها باعث تغییر در نظام اجتماعی می‌شود. پس درک ساختارشکنی بسیار مهم است. ساختارشکنی می‌تواند توسط هر فردی صورت پذیرد یعنی از افراد عادی جامعه گرفته تا رسانه‌ها، نویسنده‌ها، شاعرها، دانشجویان، هنرمندان و... . هر چند این ساختارشکنی باعث تغییرات جزئی در نظام معنایی گفتمان می‌شود اما در نهایت همین دست بردن در جزئیات یک ساختار می‌تواند روی کل نظام معنایی اثر بگذارد. (در یک نظام ساختارمند تمام اجزا در ارتباط با یکدیگر قرار دارند و تغییر در هر جز می‌تواند بر کل نظام معنایی اثر بگذارد.)

اسطوره‌سازی و وجه استعاره‌ای گفتمان: برای این‌که یک گفتمان بتواند خود را مسلط کند، نیازمند این است که تصویری روشن از آینده به دست دهد. که این تصویر را لاکلا و موف اسطوره می‌نامند. اسطوره‌ها بین واقعیت و حقیقت اجتماعی قرار گرفته و تصویری عینی از آینده به دست می‌دهند که در آن‌جا خبری از مشکلات اجتماعی نیست؛ برای مثال همین صحبت‌های آقای حسن روحانی در مورد برنامه‌ی صد روزه می‌تواند نوعی اسطوره‌سازی باشد.

مفهوم سوژه‌گی سیاسی: سوژه به عنوان یک عامل سیاسی با اعمال سیاسی سعی در به چالش کشیدن گفتمان حاکم می‌کند و همین باعث به زوال رفتن گفتمان مسلط می‌شود. پس نقش سوژه نیز در تغییر گفتمان‌ها بسیار مهم است.

قدرت: قدرت از نگاه لاکلا و موف به معنای «قدرت تعریف کردن و تحمیل این تعریف در برابر هر آن‌چه آن را نفی می‌کند» است. میشل فوکو نیز تعبیری از قدرت دارد و آن را به مثابه‌ی «مویرگ‌هایی پراکنده در سراسر جامعه می‌داند که در دست حزب یا گروهی واقع نمی‌شود. قدرت، جامعه و سوژه‌ها و کل حیات اجتماعی را تحت تاثیر خویش قرار می‌دهد و آن‌ها را معنادار می‌کند.» در این تعبیر فوکو می‌بینیم که او عقیده داشت سایه‌ی قدرت همه‌جا وجود دارد، نه به این دلیل که همه‌جا حضور دارد بلکه از همه‌جا سرچشمه می‌گیرد. برای مثال خانه‌ی مکه به خودی خود قدرتی ندارد، بلکه این مسلمانان هستند که به آن قدرت می‌دهند. اگر به هر دلیلی مسلمانان تصمیم بگیرند که به خانه‌ی خدا اهمیت ندهند آن‌جا قدرت خود را از دست می‌دهد. پس نقش گفتمان را در این مقطع می‌بینیم که چگونه با تعیین کردن معنی، قدرت کسب می‌کند. مردم نیز با شرکت در این انتخابات و با رای دادن، به گفتمان مسلط قدرت می‌دهند. همین شرکت در انتخابات باعث شد که این گفتمان برای چهارسال دیگر باقی مانده و در ساختار آن تغییر ایجاد نشود. چون با رای دادن و قبول دربست نظام معنایی گفتمان اصلاحات این گفتمان به حیات خود ادامه می‌دهد و نیازی به ورود دال‌های شناور و توجه به دال‌های خالی نمی‌بیند. در واقع اگر به مفصل‌بندی گفتمان اصلاحات و اصول گرا توجه کنیم، هر دو از مفصل‌بندی شبیه به یکدیگر پیروی می‌کنند و تفاوتی با یکدیگر ندارند پس تایید هر یک از این گفتمان‌ها در نهایت باعث تایید آن دیگری نیز می‌شود. در نهایت می‌توان گفت شناخت نظریه گفتمان لاکلا و موف می‌تواند راهکارهای زیادی را برای مقابله با گفتمان‌های مسلط ارائه دهد و نظام معنایی آن‌ها را تغییر دهد که اگر فرصتی دست داد، در آینده به این موضوع بیشتر می‌پردازیم.



گزاره های تیرگی



قافیه‌ی درونی

زهرا هاشمی



ریتم و آهنگِ آوایی یکی از عوامل مهم علاقه‌ی مخاطب به شعر و در کل، ادبیات است. مردم عادی دوست دارند هنگام خوانش یک متن، ریتم و لحن آن را پیدا کنند تا وقتی برای خود و یا دیگران شعر می‌خوانند، آن‌ها را تحت تأثیر قرار دهند. به همین خاطر، شاعران کلاسیک قالب و فرم‌هایی تعیین کردند تا در آن‌ها با استفاده از واژه‌هایی که در یک یا چند حرف (قافیه) و یا تمام حروف (ردیف) باهم مشترک‌اند، به سروده‌هایشان ریتم دهند؛ مثلن در غزل، بیت اول با تمام مصرع‌های زوج هم قافیه است. اما با نوآوری‌های نیما در شکستن مصرع‌ها، قافیه جایگاه اصلی خود را که در انتهای مصرع بود، از دست داد. پس شاعران نوگرا باید به دنبال راهکاری می‌گشتند تا بتوان در هیئتی جدید از پتانسیلِ قافیه برای ایجاد هارمونی در متن بهره گیرند. این شکل جدید، قافیه‌ی درونی نام دارد که سعی می‌کنم در ادامه با تشریح چند نمونه از قافیه‌های درونی و ذکر مثال، مفهوم آن را نشان دهم.

قافیه‌ی درونی انواعی دارد که به بعضی از آن‌ها اشاره می‌کنم:

۱) استفاده از واژه‌هایی که حروف انتهایی مشترکی دارند و در جاهای مختلف متن پراکنده شده‌اند تا نقش زنگ را ایفا کنند.

در قالب‌های کلاسیک، این زنگ در انتهای ابیات قرار می‌گرفت ولی در شعر سپید مکان مشخصی ندارد و شاعر با توجه به هوش و ذکاوت خود آن‌ها را به‌کار می‌گیرد تا شعر لحن پیدا کرده، سطرها دارای ریتم و هارمونی شوند و در واقع شاعر ملودی‌گردانی می‌کند. مثلن:

«و یک دستی زدی
و من توی سرم
وای همسرم» (علی عبدالرضایی _ جمهوری اسپاگتی)

قافیه‌ی درونی: «سرم ، همسرم»

«هیچ شبی مال همه نیست
وقتی که ما نمی‌دانستیم
که هستیم» (علی عبدالرضایی _ تفاوت)

قافیه درونی: «می‌دانستیم، هستیم»

«نمی‌آید به من گریه
که خواب تازه‌ای ببینم
در خواب هم نبینم» (علی عبدالرضایی _ تفاوت)

قافیه‌ی درونی: «ببینم، نبینم»

«وقف مال نیست
وصف حال نیست» (خرما _ علی عبدالرضایی)

قافیه‌ی درونی: «مال، حال»

۲) بعضی واژه‌ها هستند که در چند حرف مشترک‌اند (این اشتراک در حروف آخر کلمات نیست) و از لحاظ آوایی و لحن بیان ممکن است شبیه هم ادا شوند. این‌ها نیز شعر را ریتمیک و آهنگین می‌کنند پس می‌توانند یک نوع قافیه‌ی درونی محسوب شوند.

مثلن:

«که لای دندان کرم خورده‌ات
گیر کرده است
این گورها گور نیست
رحم خاک است» (خرما _ علی عبدالرضایی)

قافیه‌ی درونی: «گور، گیر»

«نفس‌های مردانه‌ای
که سلول را لول کرده بود
مال او نبود» (اندروژنی _ علی عبدالرضایی)

قافه‌ی درونی: «سلول ، لول، مال » در حرف «ل» مشترک هستند.

۳) در شعر سپیدِ پیشرو و آوانگارد، لحن و پرفورمنسِ اجرا بسیار اهمیت دارد پس شاعر باید بتواند با در نظرگرفتن الگوریتم هجایی، اجازه ندهد شعرش دچار سکته و یا تشدید شود. (سکته: وقتی چند هجای بلند و کشیده پشت سرهم بیایند. تشدید: وقتی چند هجای کوتاه به دنبال هم در یک سطر قرار گیرند.) به همین علت، نویسنده می‌تواند با توجه به موتیف مقید و یا آزاد متن خود، از هجاهای مختلف استفاده کند؛ مثلن اگر درون‌مایه، حماسی یا صحنه‌ای اروتیک است، می‌تواند با چند هجای کوتاه در سطر، این احساس را به مخاطب منتقل کند یا اگر موضوع شعر درباره‌ی مرگ یا ملال زندگی روزمره است، آوردن چند هجای بلند و کشیده می‌تواند به خوبی القاکننده‌ی حس رخوت و بی‌حوصلگی راوی باشد. پس یکی دیگر از راه‌های ایجاد زنگ و هارمونی در شعر سپید، الگوریتم هجایی‌ست که به مدیریت لحن توسط شاعر کمک می‌کند؛ مثلن در شعر ایوب احراری که با استفاده از هجاهای کوتاه به شعر حال و هوای بی‌قراری اضطراب داده است:

از روی چراغ می‌پرد
از/رو/یِ/ چ/ راغ/ می/پَ/رَد
می‌زند به آشپزخانه
می/زَ/نَد/بِ/اش/پَز/خا/نِ

چنگ در بشقاب‌ها
چَ/نگ/دَر/بُش/قاب/ها

یکبار   یک/ بار
دوبار   دُ/ بار
سه بار س / بار
لعنتی لَع/نَ/ تی
بس است دیگرا! بَ/سَ/سْتْ /دی/گَر

۴) یکی دیگر از اَشکال قافیه‌ی درونی که باعث ایجاد لحن و ریتم در شعر می‌شود، واج‌آرایی‌ست یعنی تکرار یک صامت یا مصوت در یک یا چند سطر شعری. قبل از پیدایش کلمات، این اصوات و آواها بودند که وظیفه‌ی انتقال مفاهیم را بر عهده داشتند؛ یعنی هر واژه با توجه به خواستگاه و ویژگی‌های آوایی‌اش ساخته شده است؛ به عنوان مثال تلفظ صامت «خ» با نوعی احساس ناخوشایند و نامطلوب همراه است، پس معمولن اکثر واژه‌هایی که این صامت در آن‌ها وجود دارد از لحاظ معنایی، کلماتی آزاردهنده هستند؛ مثل زخم، خون، مازوخیست، خنجر، تخریب و ... بنابراین واج‌آرایی به‌طور غیرمستقیم و از طریق ایجاد آوا در سطرهای شعری، ایجاد زنگ می‌کند پس می‌تواند نوعی قافیه‌ی درونی محسوب شود.

مثالی از شعر تفاوت اثری از علی عبدالرضایی:

«همه فکر می‌کنند
با همه فرق دارند
برای همین مثل هم‌اند
مثل گروه کُر
در سمفونی مردمانی کَر
کور
که خواب هم نمی‌بینند
تکرار این نت‌های معمولی
این کلمات
کلافه‌ام کرده»

(تکرارِ صامت‌های «ک»، «ف» و «ر» که با توجه به مضمون شعر تکرار را نمایش می‌گذارد.)

۵) نوعی دیگر از قافیه‌های درونی زمانی اتفاق می‌افتد که دو کلمه در تلفظ یکی باشند اما در معنا متفاوت.

مثل:

«مغز ابوریحانی شدیدن بیرونی‌ست
که آدم‌ها را از بدن بیرون کرد» (فقط نیکسون مقصر نبود _ علی عبدالرضایی)

قافیه‌های درونی: «بیرونی، بیرون»

که «بیرونی» اشاره به نام دوم ابوریحان دارد و «بیرون» دوم به معنی «خروج» است.

و یا در سطرهای بعدی همین شعر:

«باید صداش می‌کردند
شاید عوضی می‌شد
عوضی‌ها همه را از بدن بیرون کرده‌اند»

قافیه‌های درونی: «عوضی‌ها، عوضی»

عوضی اول به معنی آدم بی‌شعور و عوضی دوم به معنی تغییر کردن است.

یا وقتی که دو کلمه در حروف مشابه اما در مصوت‌های کوتاه متفاوت باشند.

مثلن در شعری از آمنه باجور:

«مرا برده از من با
آن یکی هم با یکی
در این خطها که داری
به برده‌ها می‌زنی
هر روز پاهات را برداشته
قدم زده آن یکی»

قافیه‌های درونی: «بُرده/برده»

که اولی به معنای بردن و دومی به معنای اسیر و منفعل است.



۶) یکی دیگر از اشکال قافیه‌های درونی که موسیقی معنوی را پدید می‌آورد زمانی‌ست که دو یا چند واژه در یک سطر یا چند سطر می‌آید که در خارج از آن سطرها بین آن‌ها ارتباط خاصی وجود داشته باشد که این شباهت‌ها و تضادها در حوزه‌ی آوایی زبان موسیقیایی باعث ایجاد صداهای خاص می‌شود. همین تضادها و شباهت‌ها در امور ذهنی و معنایی باعث موسیقی معنوی اثر می‌شود.

مثلن: «در شعر کودتا _ علی عبدالرضایی»

«توی حقیقت چنان دست برد
که وقتی مرد
دروغ بود»

قافیه درونی(تضاد): «حقیقت/دروغ»

«مادرم همیشه یک در بود
که وقتی نمی‌خواستم باز شد»

قافیه درونی (شباهت): «در/باز»

با توجه به توضیحات بالا، دیدیم قافیه‌ی درونی انواع مختلفی دارد و لزومن در اشتراک یک یا چند صامت و مصوت بین چند واژه نیست بلکه هر چیزی که مربوط به لحن و هارمونی شعر است، می‌تواند قافیه‌ی درونی محسوب شود.

هژمونی

پوریا صالحی

هژمونی مفهومی است که برای توصیف نفوذ و تسلط مادی و معنوی یک گروه اجتماعی بر گروه دیگر، چنان که گروه فرادست، درجه‌ای از رضایت گروه فرودست را به دست آورد و با «تسلط داشتن به دلیل زور صرف» فرق دارد.

مثلن: «نفوذ و تسلط اعراب بر ایران حدود دو قرن و یا بر دیگر مناطق خاورمیانه مثل مصر یک تسلط به دلیل زور صرف بوده اما تسلط در حکومت و گروه‌هایی با انتخابات دموکراسی یک هژمونی به حساب می‌آید؛ چراکه رضایت اکثریتی رجاله ها را به دست می‌آورند». پس هژمونی را می‌توان همان «فهم مشترک» نامید، رضایت ساده‌ای که اکثریت آن را از خود بروز می‌دهند و جهت‌گیری‌اش را هم قدرت تعیین می‌کند. هژمونی از واژه‌ی یونانی «هژمون» به معنای رئیس و فرمانروا گرفته شده و در فرهنگ فارسی معین با «سلطه، سروری» معادل شده است.

این واژه اغلب به مفهوم مورد نظر «آنتونیو گرامش» متفکر مارکسیست و نویسنده ایتالیایی به کار می رود که دلالت بر تسلط و استیلای یک طبقه نه فقط از جنبه اقتصادی بلکه از همه‌ی جنبه‌های اجتماعی،سیاسی و ایدئولوژیک دارد. همچنین در اصطلاح «سلطه جویی بورژوایی» بکار گرفته است. هژمونی دارای انواع مختلفی مثل هژمونی فرهنگی، هژمونی قدرت و... است که ما به شرح و بازخورد هژمونی فرهنگی در جامعه می‌پردازیم.

هژمونی فرهنگی مفهومی است برای نفوذ و تسلط فرهنگی یک گروه اجتماعی بر گروهی دیگر، چنانکه گروه فرادست درجه‌ای از رضایت گروه فرودست را به دست آورند. در هژمونی فرهنگی، طبقه فرادست می کوشد تا تمامی باورها و شیوه های فرهنگی و سبک زندگی خویش را در بطن جامعه پیاده کند. همچنین ارزش‌ها و اعتقادات ملی یا مذهبی مردم را تحت الشعاع قرار می دهد و در هنگام اجرا و انجام آن یک فرهنگ جایگزین فرهنگ دیگری می‌شود.

همان‌طور که می‌دانید رسانه‌های ارتباطی مثل کتاب و نشریات، فیلم و سینما، موسیقی و هنر و... تاثیرات شگرفی روی شکل گیری فرهنگ یک جامعه دارند و می توانند پیامدهایی در جامعه به‌وجود آورند. از جمله این پیامدها «تولید قهرمانان کاذب» است. رسانه‌های ارتباطی به راحتی می توانند یک نفر را به عنوان یک فیلسوف، جامعه‌شناس، شاعر، نویسنده و ... به جامعه معرفی کنند. راحت‌ترین کار از طریق حرافی و حضور گسترده در تلویزیون است. رسانه آنها را در موقعیتی قرار می دهد که واقعن خودشان فکر می کنند هستند. بدون آنکه زحمتی کشیده باشند، مطالعه ای ساختاری و سودمند کرده باشند و این‌طوری هم باور و فکر مردم را تحت تاثیر قرار داده و به تدریج اندیشه‌های درست و مثمر ثمر را ضایع می‌کنند.

دلیل آن هم واضح و روشن است. خواندن و نوشتن چون تمرکز بیشتری نیاز دارند، خواهان یک ارتباط فعالانه تر است اما وقتی تلویزیون نگاه می کنیم مهم نیست سخنرانی یک جامعه‌شناس را گوش می‌دهیم یا فیلمی بامعنی و تاثیرگذار می بینیم، خیلی ریلکس هستیم و نیازی به تمرکز و دقت نداریم. اما چون کتاب درگیری مغزی بیشتری نیاز دارد خیلی ها آمادگی رویارویی با آن را ندارند. چرا؟ چون رسانه ها و تصاویر اینترنتی درک انتزاعی ما را به تدریج کم می‌کند. این‌طور نیست که هرچه به درد روزنامه و تلویزیون خورد مفید و خوب است و هرچه نخورد غیر مفید و بد. ولی هژمونی رسانه و ارتباطات می تواند این آسیب را اپیدمی کند. می‌تواند افراد دانا و مستعد را کم کم بی اهمیت و حذف کند و به جای آنها افراد دلخواه و توخالی را علم کند..

مرزهای تاویل

ناهید کیانی

علم تاویل یا هرمنوتیک دانشی است که به فرآیند فهم یک اثر می‌پردازد و چگونگی دریافت معنا از پدیده‌های گوناگون هستی را اعم از گفتار، رفتار، متون نوشتاری و آثار هنری بررسی می کند. هرمنوتیک در ادبیات تلاش می‌کند با بهره‌گیری از انواع رویکردها مانند نقد مولف-محور، متن‌محور و خواننده‌محور راهی برای فهم بهتر متن بیابد. در تاویل افراطی با نقد خواننده‌محور سر و کار داریم. فاکتورهای مهم متن عبارتند از: مخاطب، مولف و پیام. این خواننده است که با ارتباطی که از پیام نویسنده در ذهن خویش برقرار می کند آن را تاویل می‌کند. پرسشی که در باب تاویل افراطی مطرح می شود، این است که آیا مخاطب مجاز است به‌صورت افراطی و جنون‌وار اثر را معنا کند؟ مرز تاویل یک اثر چیست؟ خواننده در فرایند نقد تا کجا می تواند پیش برود؟ دو مقوله مهم در نقد، بافت اثر و نشانه‌های آن هستند که بدون توجه به این دو مقوله نمی توان درک درستی از متن بدست آورد. نشانه‌های اثر در بافت خاص آن معنی و مفهوم پیدا می‌کنند از این رو در تاویل یک اثر آنچه ما را به سوی یک تاویل منطقی و موجه رهسپار



می کند درک بین نشانه‌ها در بستر آن است؛ برای مثال اگر موتیف یک شعر، عاشقانه است ما در صورتی می توانیم تأویلی سیاسی از آن داشته باشیم که نشانه‌ها این اجازه را به ما بدهند، چون بسیاری از نشانه ها خصوصن نمادین، براساس قرارداد بین انسان ها پذیرفته شده‌اند، پس نمی توان از آن ها برداشتی غیرمعقول کرد؛ مثلن هنگام عبور از گیت فرودگاه، مأمور بازرسی می گوید: «دست‌ها بالا». شما با شنیدن این جمله تصور نمی کنید که او یک دزد است و یا شروع به رقصیدن نخواهید کرد، چون طبق قراردهای اجتماعی برای حفظ مسائل امنیتی باید این‌کار را انجام دهید؛ یعنی با توجه به بافت این تک جمله آن را تأویل می کنید. اگر بخواهیم نقد و تاویل مناسبی داشته باشیم باید در چارچوب این تناسب پیش برویم در غیر این صورت دچار افراط در تاویل خواهیم شد. از طرف دیگر برخی برخوردهای استعاری هستند که پذیرش آن‌ها، دیگر گزاره ها را رد می کنند؛ مثلن اگر به دلیل شجاعت و دلیری، رستم را چون شیر بدانیم، آن‌گاه می‌توانیم به راحتی استعاره‌ی «رستم یک کبوتر است» را رد کنیم هرچند که شباهت‌هایی بین رستم و کبوتر باشد مثل دو پا داشتن هر دو. برقراری دیالکتیک منطقی بین نیت متن و نیت خواننده، یکی از مهم ترین عوامل یک نقد حرفه ای‌ست، بنابراین کم کردن فاصله‌ی بین افق‌های دلالت معنایی متن و چشم‌انداز مخاطب به فهم بیشتر متون ادبی کمک می‌کند.

تعلیق در شعر

سیمین شیرازی



تعلیق در لغت به معنی درآویختن، آویـزان کـردن یـا تـرک چیزی بدون لغو کامل آمـده اسـت. ترتیـب کـلام در شـعر نیازمند درک است. هنگامی که تعلیـق روی مـی‌دهـد، ایـن درک به طور قطعی اتفاق نمی افتد یا اگر هم بیفتـد دشـوار است. شاعر در روایت شعر، شکست ایجـاد مـی‌کنـد و بـا فضاسازی های متفاوت و تغییر زمان افعال، فاصله و مکثـی ایجاد می کند که از آن به تعلیق یاد می شود. بنابراین تعلیـق در شعر، آن را از حالت خطی خارج و تصاویر چندلایه در زمان‌های متفاوت خلق می کند. البته این به آن معنـا نیسـت که چـون تعلیـق در شـعری وجـود دارد، آن داسـتان فاقـد روایت مشخص و منطقی است، بلکه وجـود تعلیـق باعـث خلق فضایی از حـس و معنـا مـی‌شـود کـه خواننـده را بـا کنجکاوی و اشتیاق، ترغیـب بـه پیگیـری مـاجرا مـی کنـد. بنـابراین هـدف تعلیـق، زیبـاتر کـردن شـعر بـا اسـتفاده از شکست روایت‌هاست که خواننده را غافل‌گیـر و کنجکـاو کنند نه صـرفن ایجـاد ابهـام هـای غیرضـروری کـه باعـث سردرگمی شوند.

بندرعباس

چه می‌خواهی ؟
کسی را که در من هنوز در می‌زند؟
مردی که دریا را ته جیبش می‌گذارد و آتش می‌گیرد؟
دریا نیمه‌کاره شد
باقی را گریه کن!
هنوز بندر عباسِ چشم‌هایی را که در خـواب دیـده‌ام سـفر می‌کنم
همین تختی که خیال تو لای پتویش هست منم!
من خدا را در آسمان از دست داده‌ام
از ماه هم تنهاترم
و می‌توانم اناربُنی را در زنبیل لاغرم بگذارم
گرچه از تو می‌کشم اما به سیگار پشت می‌کنم
و از بهمن که بر چهره‌ام راه رفت
پیِ تیری که پشت همین دیوارهاست می‌گردم
آخر این دیوار
همین حلزون که دور هیچ می‌چرخد
کجا به پایان می‌رسد؟
تو رفته‌ای
و نمی‌دانی که اردیبهشت توی جیبم پاییز شد
مثل سنگ که نمی‌داند سنگ نیست
آخر دو میلیارد ستاره آن بالا برای چیست؟
که من زندگی کنم؟
عمر ناتوانیِ من بود
و زمین زیر پای من می‌مرد
چه بودم من!؟
جز احتمالِ میان دو سیگار
جز دلیلِ این شاعرانِ جوان
جز آن رسول فرزند کش چه بودم ها!؟
آن‌که از دست بیرون رفت

تنها
چشمی را که روی گریه می‌گریست   می‌دید
در تمام آینه گاهی چشم‌هایی می‌زیست
که زیبایی‌ام را بایگانی کرد
چرا باران به این‌جایم آورد
که باور کنم زمینی هست؟
این‌جا   جز خانه‌ای کبود   اصلن کسی نبود
مردی که روز را در چشم‌های تو کش می‌داد
آن‌که در جیب‌هایش همیشه پنج زاری گریه می‌کرد
دستی که ماه را چون لکه‌ای سفید
از لباس خوابِ خدا کش رفت
از کوچه‌های رشت   شرمنده می‌گذشت
گم شو!   روزی زنی که زایمانی مشکوک داشت
گم شو!   گاهی تمام دروازه‌های جنوب
گم شو!
این را تمام فاحشه‌ها می‌گویند   اما نمی‌روم
شراب خورده‌ام که ایران بمانم
عباسیِ زیبا!
این دل!   برای تو عمری‌ست که می‌زند
بر ساحل سیاهِ سینه ام بندری برقص!
خزر   از چشم‌هایت شراب خورد و دریا شد
و من   در دست‌های تو بندرها
چمخاله منم!   خلیج   من!
عشق به توست که نمازم را نمی‌خواند
یادم بماند
به دهلی که رفتم
کمی گریه کنم!

«چه می‌خواهی ؟
کسی را که در من هنوز در می‌زند؟
مردی که دریا را ته جیبش می‌گذارد و آتش می‌گیرد؟
دریا نیمه‌کاره شد
باقی را گریه کن!»

در ابتدای شعر با تصویر مردی مواجه‌ایم که از دلتنگی‌هایش سخن می‌گوید. دلتنگی‌هایی که با دریا ارتباط دارد.

«هنوز بندر عباسِ چشم‌هایی را که در خواب دیده‌ام سفر می‌کنم
همین تختی که خیال تو لای پتویش هست منم!
من خدا را در آسمان از دست داده‌ام
از ماه هم تنهاترم
و می‌توانم اناربُنی را در زنبیل لاغرم بگذارم»

در روایت دوم تصویر دیگری از فضای دلتنگی های خود به تصویر می کشد. چشم‌ها و خیال معشوق که هنوز هم برای او زنده و واقعی هستند. در ادامه از تنهایی عمیق خود سخن می‌گوید.

«گرچه از تو می‌کشم اما به سیگار پشت می‌کنم
و از بهمن که بر چهره‌ام راه رفت
پیِ تیری که پشت همین دیوارهاست می‌گردم
آخر این دیوار
همین حلزون که دور هیچ می‌چرخد
کجا به پایان می‌رسد؟
تو رفته‌ای
و نمی‌دانی که اردیبهشت توی جیبم پاییز شد
مثل سنگ که نمی‌داند سنگ نیست
آخر دومیلیارد ستاره آن بالا برای چیست؟
که من زندگی کنم؟
عمر   ناتوانیِ من بود
و زمین زیر پای من می‌مرد
چه بودم من!؟
جز احتمالِ میان دو سیگار
جز دلیلِ این شاعرانِ جوان
جز آن رسول فرزند کش چه بودم   ها!؟»

در این سطرها، شاعر به شرح خود بعد از رفتن معشوقه می پردازد و استیصال خود را از نبودن عشق و احساس پوچی نسبت به زندگی را بیان می‌کند.

«گم شو!   روزی زنی که زایمانی مشکوک داشت

گم شو!   گاهی تمام دروازه‌های جنوب
گم شو!
   این را تمام فاحشه‌ها می‌گویند   اما نمی‌روم
شراب خورده‌ام که ایران بمانم»

در این روایات با تغییر لحن و زمان شعر، از فضای طرد شدن مرد از شهر و دیارش و از نارضایتی او از رفتن حرف می‌زند.

«عباسیِ زیبا!
این دل!   برای تو عمری‌ست که می‌زند
          بر ساحل سیاهِ سینه ام بندری برقص!
خزر   از چشم‌هایت شراب خورد و دریا شد
و من   در دست‌های تو بندرها
چمخاله منم!   خلیج   من
عشق به توست که نمازم را نمی‌خواند»



این روایت دوباره با تغییر لحن خطاب به معشوقه است و از وفاداری خود به او و عشقش حرف می زند. در این روایت تداوم احساس عشقش به معشوقه را حتی با گذشت سال‌ها بیان می‌کند.

«یادم بماند
به دهلی که رفتم
کمی گریه کنم!»

زمان هایی در شعر وجود دارند که خواننده احساس می کند این فضا زاییده‌ی تخیل شاعر است یا آن‌ها را در خواب دیده است اما در پایان با ذکر نام دهلی این موضوع به ذهن شاعر می‌رسد که تشابه فضای دهلی با فضای بندرعباس شاید سبب هجوم خاطرات و گریه شاعر خواهد شد.

مینی‌مالیسم

سپهر خلیلی



تعریف و تصوری که امروزه از هنر و ادبیات مینی‌مالیستی در جامعه‌ی ادبی ایران دیده می‌شود به کل غلط و سطحی‌ست. مُد شده است که داستان‌های دو سه خطی و فست فودی خود را با برچسب مینی‌مال موجه و باارزش بدانند (داستان های دو سه خطی ای که حتی در آن هم موفق به اجرای مولفه های مینی‌مالیسم نشده‌اند!)، آن‌هم در شرایطی که فلسفه ی مینی‌مالیسم عملن برای مبارزه با فست فودخوری شکل گرفته و بر این باور است که مولف نباید با روده درازی لقمه ی آماده به مخاطب بدهد، مخاطب ادبیات امروز را باید مخاطبی دانست که از پرگویی خسته شده و تا «ف» بگویی رفته «فرحزاد!» درواقع می‌توان گفت ادبیات امروز نهایت احترام را به مخاطب خود می گذارد و او را به مثابه‌ی یک منتقد حرفه‌ای در نظر می‌گیرد که یکایک نشانه‌های موجود در متن را شناسایی کرده و می‌درد. همه چیز از ساختارگرایی و پساساختارگرایی شروع شد. پساختارگراها بر این باور بودند که یک متن را باید شکافت و موتیف آن را پیدا کرد و سپس بخش هایی از اثر را که دلالتی با سایر اجزا ندارند در ادیت های بعدی شعر از متن حذف کرد و این گونه به متنی موجزتر و منسجم‌تر رسید. درواقع آن‌چه به واسطه‌ی این نقد در ادبیات امروز وارد می‌شود ایجاز و عدم روده‌درازی‌ست که بیش از پیش ارزشمند می شود و درواقع کلید فهم مینی-مالیسم همین مساله ایجاز است.

حال نگاهی بیندازیم به تاریخچه‌ی مینی‌مالیسم:

مینی‌مالیسم را «ساده گرایی» می خوانند که غلط است. به‌نظر می‌رسد که «ایجازگرایی» یا واژه‌ای با این مضمون ترجمه‌ی بهتری باشد. در مینی‌مالیسم آن‌چه که به شدت اهمیت پیدا می کند نشانه شناسی‌ست که مخاطب را به فکر فرو ببرد. درواقع به علت همین ترجمه های غلط است که جامعه‌ی ادبی ایران از همه چیز به تصوری اشتباه رسیده و نتوانسته بوطیقا داشته باشد. مینی‌مالیسم را می‌توان زاییده‌ی هنرمندان روس دوره‌ی پس از انقلاب اکتبر روسیه دانست که ساختارگرا بودند و به خلاصه نمایی و اشکال هندسی گرایش داشتند. مانند: «سفید روی سفید» اثری از مالویچ.

تجربیات هنرمندان روسیه در دهه ۱۹۵۰ و ۶۰ بر هنرمندان اروپا و امریکا مانند مجموعه تابلوهای تمامن سفید «رابرت راشنبرگ» و کارهای تک‌رنگ «ایو کلین»، و «آکروم پیرو مانتزونی» اثر گذاشت و به نوع دیگری بر کارهای میناکاری روی مس «رابرت ریمن» و آثار «اگنس مارتین» که ترکیب شیارهای نامحسوس روی زمینه تک‌رنگ بود، تاثیر گذاشت. مینی‌مالیسم در ایالات متحده به سرعت تبدیل به یک جنبش هنری تازه شد و جای خود را در مابقی هنرها اعم از ادبیات، موسیقی، تئاتر و... باز کرد.

همان طور که گفتیم درک اشتباهی در جامعه ی ادبی ایران وجود دارد که هر «فلاش فیکشن» را داستانی مینی‌مال

می‌دادند. تعریف‌های بسیاری از این ژانر ادبی وجود دارد و اختلاف نظرهای فراوانی نیز دیده می‌شود اما مرسوم‌ترین تعریف آن را می توان داستانکی که نهایتن ۷۵ کلمه داشته باشد دانست.

به این مثال دقت کنیم:

«با دست‌های سفید خال‌خالی‌ام که به‌خاطر زخم پنجول گربه واقعن درد می‌کرد زنگ در را زدم. اصغر با پیرهن سفید و دمپایی قرمز آمد، بوسیدمش».

گفت: «جعفر خونه نیست».

آیا این داستان ایجاز دارد که مینی‌مال دانسته شود؟ آیا توصیفات زائد ندارد؟ اما در مقابل می توان حتی یک رمان یا یک شعر بلند را مینی‌مال دانست. نه از لحاظ حجم و شکل بلکه از لحاظ گارد و نوع جبهه گیری و فلسفه‌ی درون متنی می‌تواند از فلسفه‌ی مینی‌مال تبعیت کند. نمونه‌های فراوانی در شعر وجود دارد مثل شعر «هنرپیشه» اثر علی عبدالرضایی:

بر سر درِ سینما
در پوستری رنگی
از فیلمی که آن را ندیده‌ام
او را که دیدم جا خورد
از پوستِ خود آمد بیرون
سوارِ ماشین شد
و در بینِ راهِ تهران–چالوس
تا آمدم پشتِ سرم را ترک کنم
رودخانه مکث کرد   ایستاد
و چادر از سرِ شب افتاد
با بیل هم نمی‌شد از زمین دل کَند
بعد هم غروب شد
پنجره‌ای تهِ دریا آتش گرفت
تا آخرین چراغ



چه خوب شد!
می‌توانیم پا در خیابان بگذاریم
و از وسط‌های شب...
بگذریم!
این فیلم را حتمن ببینید!

علی عبدالرضایی – ازمجموعه شعر «فی‌البداهه»

در این شعر شاعر با کوتاه ترین توصیفات، داستان شخصی را روایت می‌کند که به پوستر بازیگری نگاه می‌کند و با فلش‌بک به گذشته و شکست روایت وارد خاطراتش می‌شود. درواقع آن‌چه در این شعر دیده می‌شود ایجاز، لایه‌های معنایی به واسطه استفاده درست از استعاره‌ها و چند تاویلی بودن آن است که آن را به بحث‌ها و نظریه‌های مختلف بسط می‌دهد. بسیاری فکر می‌کنند در مینی‌مالیسم محدودیت کلمه وجود دارد، خیر! هر اثری را که در پرداخت آن از اصل ایجاز پیروی شده باشد می توان مینی-مال دانست، چه بسا به همین علت بسیاری از رمان های «همینگوی» و داستان‌های کوتاه چندین صفحه‌ای «سالینجر» یا «کارور» را مینی‌مال خوانده‌اند.

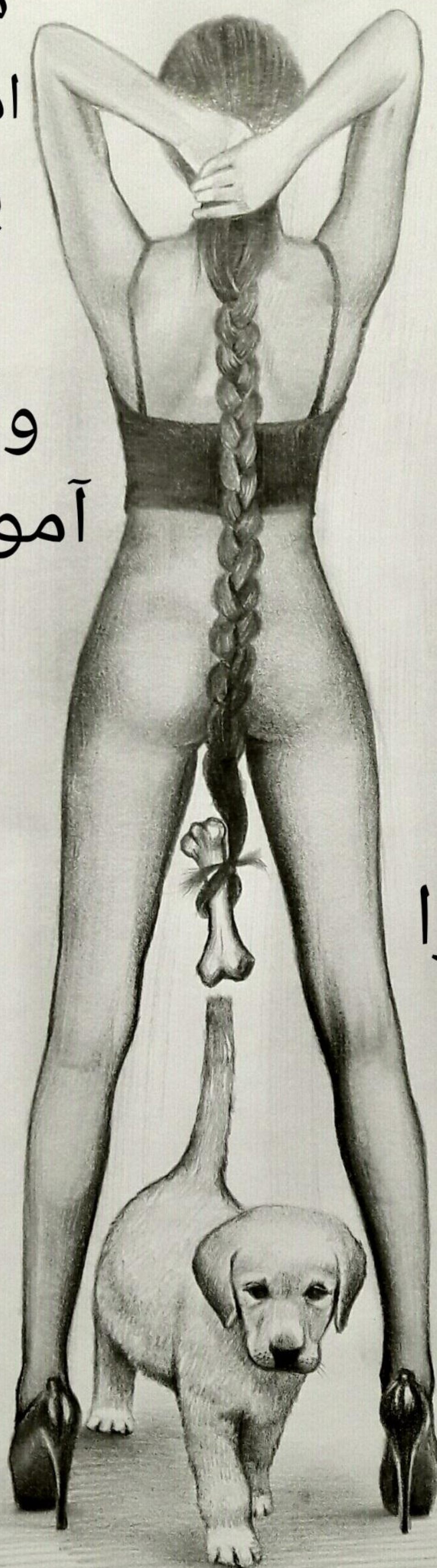
نقاشعر



٩

هر آدمی را
امتحان خودش
پاس می‌کند

وگرنه حتی
آموزگار بزرگ



پل صراط را
لای پات
نمی‌کرد


در سینه ام هنوز
یکی در می‌زند
تند تند
که بیاید بیرون
اما تو رفته‌ای
و پستان هات
بر بند رخت
جا گذاشته ای
هر دو آویزانند
بی تو مثل من

وقتی خطر می‌کنی، خطا هم چاشنیِ کار می‌شود. ما از خطا نمی‌ترسیم و خوب می‌دانیم اگر اشتباه نکنیم محال است گامی به پیش برداریم، بسیار سعی کردیم که بی‌نقص باشیم اما اشتباه مثل اتفاق است، می‌افتد! پس هنوز مثل همیشه از پیشنهادهای شما استقبال می‌کنیم. با ما در تماس باشید:

collegepublisher@kalejsher.com

filesher@kalejsher.com

چنانچه مایلید مطالبتان در مجله فایل شعر و یا در وب سایت کالج شعر منتشر شود، آن را به ایمیل زیر ارسال کنید:

Rooz@kalejsher.com

اگر مایل‌اید به ما بپیوندید یا دیگر تریبون‌های‌مان را در دسترس داشته باشید، به لینک‌های زیر رجوع کنید:

وبسایت کالج شعر عبدالرضایی

www.kalejsher.com

۱-روزنامه_شعر

/http://kalejsher.com/wordpress

۲- رادیو کالج شعر

http://myradiostream.com/mobile/abdolrezaeicollege

۳- گروه کالج شعر در تلگرام

۷MprT۶https://telegram.me/joinchat/BwOSKwHDA۰EGgC-A

۴- خبرهای مرتبط با کالج شعر

/https://www.instagram.com/aliabdolrezaei

۵-صفحه کالج شعر در اینستاگرام

http://instagram.com/kalej.sher

۶-صفحه ی کالج داستان در اینستاگرام

/https://www.instagram.com/kalejdastan

۷_صفحه ی فایل شعر در اینستاگرام

Www.instagram.com/file.sher

۸- کانال شاعران و نویسندگان کالجی

https://telegram.me/aliabdolrezaie

۹- دانلود پنج شماره ی مجله فایل شعر

http://kalejsher.com/magazines.php

۱۰_کانال سخنرانی های علی عبدالرضایی

۳https://telegram.me/joinchat/DcCpUCzlEHuDjFvPPpDFw

۱۱_کانال کارگاه شعر علی عبدالرضایی

https://t.me/joinchat/AAAAAEGNFFSxnARq_Qhmrg

۱۲_کانال سمینارهای کالجی

۲https://t.me/joinchat/AAAAAEGEg۹dbzEeKXUZFI

۱۳_ کانال کالج شعر در یوتیوب

https://www.youtube.com/channel/UCRXerqyVzr_A۶CmDLmalXPD

۱۴_کانال کالج شعر در آپارات

http://www.aparat.com/Kalejsher

۱۵_کانال کالج شعر در ساوند کلاود

https://soundcloud.com/kalejsher

۱۶_فیسبوک کالج شعر

https://www.facebook.com/abdolrezaei

۱۷_توییتر

https://twitter.com/Abdolrezaei

۱۸_ربات مجموعه آثار علی عبدالرضایی

Tlgrm.me/aliabdolrezaie۱bot

۱۹- کانال ویدئوشعر

https://t.me/videokalej

۲۰- کانال مبانی داستان‌نویسی (علی عبدالرضایی)

https://t.me/Dastanabdolrezaie

۲۱- گروه کالج داستان در تلگرام

https://t.me/joinchat/AAAAAEPJ_ENtnWyUdvKeqA

